

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)



**DISEÑO Y DIBUJO TEXTIL: DIFERENCIAS
ENTRE INDUSTRIA Y ARTE APLICADO.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Guadalupe Fernández González

Bajo la dirección de la doctora

Rosa María Garcerán Piqueras

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-694-0758-5

© María Guadalupe Fernández González, 2009

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO II



**DISEÑO Y DIBUJO TEXTIL: DIFERENCIAS
ENTRE INDUSTRIA Y ARTE APLICADO.**

TESIS PRESENTADA POR

MARÍA GUADALUPE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA:

ILMA. SRA. DOÑA ROSA MARÍA GARCERÁN PIQUERAS

Madrid, 2009

AGRADECIMIENTOS

Al Vicedecano de Ordenación Académica **Don Luis Manuel Mayo Vega**, que nos ayudó a desarrollar algunos aspectos relacionados con la Cultura y el Traje que se han incluido en esta tesis. A los directores del Departamento de Dibujo II **Don Miguel Ruiz Massip**, con quién se inicia este trabajo, y **Don Agustín Martín Francés**, que ha contribuido a su conclusión. A la Directora de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes **Doña M^a Ángeles Vian Herrero**, siempre dispuesta a ayudar y solucionar los problemas de documentación, al igual que **Doña Amalia Valverde González** que en su calidad de Subdirectora siempre hemos podido contar con ella. A los profesores **Don Antonio Muñoz Carrión** y **Don José Avello Flórez**, por sus orientaciones y opiniones que han sido decisivas. Al personal de la administración y en concreto a **Doña Gabriela Martínez Santamaría**, primero como secretaria del Departamento y después en las dependencias de la secretaria de alumnos de la Facultad. A **Doña Paloma Abalá Rodríguez**, siempre tan profesional para evitar los errores en las tramitaciones doctorales y, por supuesto, a **Doña Susana Muñoz Arquero**, actual secretaria del Departamento, cuya bondad y profesionalidad no pasan desapercibidas.

A los responsables de los museos que me han facilitado diferente documentación, como el de Santa Cruz, en Toledo, con la Directora **Doña Matilde Revuelta** y el actual director **Don Rafael García Serrano**. A la Directora del Museo Municipal de Lagartera, **Doña Amparo Jiménez**. A los responsables del Archivo Histórico Provincial de Murcia. Al Archivero Parroquial de la Asunción de Moratalla. Al archivero de la Catedral de Murcia. A los responsables de los archivos parroquiales de San Bartolomé, Santa María, San Pedro, San Nicolás y Santa Catalina de Murcia. A la **Congregación de las Hermanas Benedictinas** de San Plácido, por permitirme acceder a su colección de bordados y encajes que custodian y conservan con tanto primor. Al párroco **Don Teodoro**, por permitirme acceder al Archivo Parroquial de Lagartera. Al Director del Museo de la Real Academia de San Fernando de Madrid **Don Antonio Bonet Correa**, cuyas indicaciones fueron sumamente importantes y de quién conservo un grato recuerdo. A **Don Andrés Carretero**, que en su calidad de Director del Museo del Traje nos ha permitido acceder a sus instalaciones en todo momento. A los colaboradores de la sección de Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. A **Doña Isabel Sequi**, en su calidad de responsable en el Instituto de Cualificación Profesional, dependiente del Ministerio de Educación, Deportes y Política Social.

A los **responsables municipales** de todos los pueblos por los que hemos ido recogiendo información, realizando entrevistas y visitas, incluyendo a los Alcaldes de Sonseca, **Don José Millán Álvarez**, y de Lagartera, **Don Lorenzo Lozano Bermejo**, que puso a nuestro servicio las distintas dependencias del Ayuntamiento y nos permitió tener en nuestras manos el libro de Villa del Pueblo.

A todas las personas particulares que nos han facilitado imágenes, dibujos, y han ido respondiendo a todas nuestras preguntas y necesidades como **José María García González**, **Carmen García González**, **Luis Miguel Jiménez**, **Rosario Bermejo**, **Manuel García González**, **Pilar Iglesias**, **Pascual García González**, **Concepción Pimentel**, **Federico García Roper**, siempre dispuesto a solucionar lo que estuviera

de su mano, **María Antonia Moreno, Pilar González Sánchez, Adriana Amate, Miguel Navarro, Ramón Ferrer, Eduardo Mira, Carlos Sánchez García, Julia García, Lorenza González Sánchez, Mónica Moreno, María Pino y Petra Sánchez**, que ya no está con nosotros, **María Francisca, Teresa y Celina Lozano, Pedro Iglesias** y otros muchos.

A los profesores que han ido inculcando poco a poco la ilusión, la constancia, perseverancia y la ilusión hacia la investigación, como son los profesores de distintos departamentos de la Facultad (Dibujo I, Historia, Escultura, Pedagogía). Profesores que ejercen su actividad fuera de la Facultad, como **Don Valeriano Bozal, Don Venancio Blanco Martín, Doña M^a Jesús Quesada, Don José Félix de Vicente, Don Felipe Garín Llombart y Don Javier Fernández Vallina**. Sin olvidar a los profesores que ya no están con nosotros, como **Don Amadeo Roca Gisbert, Don José María de Azcárate y Ristori y Don Cándido Fernández López**.

A las personas que con su soporte técnico y moral han permitido que este trabajo se termine, como **Don Miguel Boned Niell, Don Bartolomé Boned Niell, Don Vicente Boned Escandell, Doña Amalia Masó Guerri, Don Pedro Martínez Massa y Don Alfonso Aguilar Cantera**.

A compañeros como **José María Martínez Murillo, María Luisa Bermejo, Francisco Torrego, Ángel Ballesteros y Ana Calvete**, que sin ellos terminar este trabajo hubiera sido arduo complicado.

Y finalmente, por su ayuda, apoyo, dedicación y paciencia a **Doña Rosa María Garcerán Piqueras**, que en su calidad de Directora de la Tesis fue "la puerta" que permitió que esta idea se convirtiera en realidad y sin ella no se hubiera podido realizar.

Gracias a todos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	001
CAPÍTULO 1	013
1 METODOLOGÍA	015
1.1 Metodología cuantitativa de investigación utilizada.	015
1.2 Métodos y técnicas cualitativas de investigación utilizados.	017
1.3 Fases de la investigación cualitativa.	020
1.4 Técnicas de investigación cualitativa utilizadas.	023
1.5 La investigación empírica.	028
CAPÍTULO 2	031
2 DIFERENCIA ENTRE DISEÑO Y DIBUJO TEXTIL.	033
2.1 La actividad textil. Arte - arte aplicado - artesanía-diseño.	033
2.1.1 Arte popular.	034
2.1.2 Arte aplicado.	038
2.1.3 Arte decorativo.	040
2.1.4 Artesanía.	041
2.1.5 Diseño.	042
2.1.6 Patrimonio.	044
2.2 Dificultades para definir la actividad textil: bordados y encajes.	046
2.2.1 Conceptos clásicos.	046
2.2.2 Concepto de la idea rural o popular.	047
2.2.3 Noción de continuo rural urbano.	048
2.3 Indicadores de medida. Popular - rural.	051
2.3.1 Identificación cuantitativa.	051
2.3.2 Los tres posibles componentes de la actividad artística aplicada.	057
2.3.3 Los contrastes regionales y el sector textil español.	058
2.4 Globalización y el sector textil contemporáneo.	060
2.4.1 El observatorio de la artesanía.	062
2.4.2 El papel de la enseñanza en los oficios artísticos.	064
2.4.3 El Instituto Nacional de las Cualificaciones (INCUAL)	078
CAPÍTULO 3	105
3 LA INDUSTRIA - ARTESANÍA	107
3.1 Metodología de análisis de un sistema productivo local.	107
3.1.1 Los criterios de identificación.	107
3.1.2 Una metodología cualitativa de análisis.	107
3.1.3 La representación de las relaciones inter-empresariales.	108
3.2 Los sistemas productivos locales.	108
3.2.1 Origen y definición de sistema productivo local.	109
3.3 El concepto de innovación.	113
3.3.1 Origen y definición del concepto de medio innovador.	114
3.3.2 Elementos a tener en cuenta para el desarrollo de medios innovadores.	117
3.3.3 Tipos de medios innovadores.	118
3.3.4 Innovación y redes de innovación.	119
3.3.5 Metodología de análisis.	123

3.4	Contexto industrial y su relación con el arte y las formas productivas (Artesanía-diseño).	125
3.4.1	Importancia del grado de industrialización rural en el sector textil.	128
3.4.2	Nuevos conceptos en el sector textil y globalización.	129
3.4.3	La adaptación de una metodología de análisis.	131
3.4.4	Industria rural. Estructura y estrategia empresarial.	133
3.5	Contexto social. Algunas notas históricas y las formas productivas (Artesanía-diseño).	134
3.5.1	Evolución histórica del mercado y la economía de los bordadores.	139
3.5.2	Los gremios.	143
3.5.3	Evolución y análisis socio-económico de la artesanía en España.	157
CAPÍTULO 4		181
4	COMPARACIÓN ENTRE INDUSTRIA Y ARTESANÍA EN CASTILLA – LA MANCHA.	183
4.1	Castilla - La mancha como región interior.	183
4.1.1	Breve historia industrial de Castilla - La Mancha.	184
4.1.2	Características del sector industrial actual.	190
4.2	Industria rural de Castilla - La Mancha, áreas dinámicas y actuaciones políticas.	195
4.2.1	Trascendencia de la industrialización rural.	195
4.3	Delimitación de áreas emergentes en Castilla - La Mancha.	196
4.3.1	El desigual dinamismo industrial comarcal.	196
4.3.2	Tipificación de los espacios industriales dinámicos en la comunidad.	197
4.3.3	Relación entre industria y demografía.	198
4.4	Las políticas industriales y la innovación.	199
4.4.1	Instituciones públicas de apoyo a la innovación en la región.	199
4.4.2	Organizaciones de apoyo a la innovación en Castilla - La Mancha.	200
4.4.3	El Plan Regional de Innovación de Castilla - La Mancha (PRICAMAN).	202
4.4.4	Políticas de exportación en la comunidad de Castilla - La Mancha.	203
4.4.5	Plan regional de fomento de la actividad exterior (PRAE).	204
4.4.6	Plan de Iniciación a la Promoción Exterior (PIPE).	205
4.5	Estudio empírico. Primer caso.	207
4.5.1	Diagnóstico previo de las áreas seleccionadas.	207
4.5.2	Sonseca.	210
4.6	Estudio empírico. Segundo caso.	220
4.6.1	El arte aplicado y su evolución de manufactura a artesanía.	220
4.6.2	La artesanía como sustitución de las manufacturas y producción.	230
4.6.3	Lagartera.	251
4.7	Breve recorrido histórico. Nuevas tendencias artísticas textiles.	296
4.7.1	Fuentes de referencia encontradas.	298
4.7.2	Época antigua.	300
4.7.3	Época: Renacimiento y barroco.	308
4.7.4	Época: Rococó, siglo XIX y XX. Tendencias nuevas y tradicionales.	341
	CONCLUSIONES	371
	BIBLIOGRAFÍA	387
	ANEXO	403

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. La toma de decisiones en el diseño de una investigación cualitativa.	019
Tabla 2. Fases tenidas en cuenta en la investigación cualitativa.	022
Tabla 3. Técnica de diagnóstico DAFO.	027
Tabla 4. Tipos de definiciones y significados clásicos relacionados con textiles: bordados-encajes y la idea de rural-urbano.	047
Tabla 5. Los umbrales demográficos del mundo rural.	052
Tabla 6. Los textiles como disciplina ecléctica.	056
Tabla 7. Ciclos formativos de formación profesional.	075
Tabla 8. Ciclos formativos de formación profesional.	078
Tabla 9. Organización del INCUAL	080
Tabla 10. Funcionamiento: adopción de acuerdos.	083
Tabla 11. Cualificaciones profesionales del CNP.	089
Tabla 12. Estructura de la cualificación profesional del CNP.	094
Tabla 13. Etapas de la metodología de trabajo del CNP.	095
Tabla 14. Esquema gráfico de las relaciones inter-empresariales.	108
Tabla 15. Los agentes potenciales de la cooperación.	122
Tabla 16. Evolución demográfica.	183
Tabla 17. Evolución del empleo, en relación con el resto de crecimiento industrial de España.	188
Tabla 18. Encuesta industrial anual de ventas de productos (E.I.A.P.) año 2006.	193
Tabla 19. Evolución demográfica comparada.	209
Tabla 20. Estadística de la evolución demográfica.	210
Tabla 21. Trabajo de campo en Sonseca y Lagartera.	220
Tabla 22. Número de talleres.	244
Tabla 23. Talleres por comunidades autónomas	245
Tabla 24. Valores de producción.	246
Tabla 25. Evolución de empleos artesanos.	248
Tabla 26. Evolución demográfica.	252

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Relación conceptual de las aplicaciones de las Bellas Artes.	002
Cuadro 2. Fases del método deductivo de la tesis.	007
Cuadro 3. Cuadro resumen.	010
Cuadro 4. La multiplicidad de fuentes de información de la investigación.	016
Cuadro 5. Cuadro de tipologías del sistema productivo local.	113
Cuadro 6. Medios innovadores.	125
Cuadro 7. Evolución de los gremios.	155
Cuadro 8. Factores económicos predominantes en Castilla - La Mancha.	198
Cuadro 9. Umbrales demográficos.	198
Cuadro 10. Equivalencias castellano - árabe.	253
Cuadro 11. Tipologías de traje de mujer y hombre de Lagartera.	268
Cuadro 12. Piezas del traje tradicional de mujer de Lagartera.	276
Cuadro 13. Traje tradicional de hombre de Lagartera.	277
Cuadro 14. Clasificación de los bordados.	289
Cuadro 15. Clasificación de los bordados y encajes.	290
Cuadro 16. Clasificación de los bordados y encajes.	291
Cuadro 17. Propuesta de clasificación cruzada.	293
Cuadro 18. Propuesta de acciones.	295

ÍNDICE DE MAPAS

Mapa 1. Origen y vías de expansión del bordado.	282
--	-----

INTRODUCCIÓN

"Las obras que el artista produce pueden ser útiles y bellas, según el fin que se proponen. Las obras útiles, mecánicas se llaman, normalmente, oficios, y artesano al autor de ellas, como el sastre, el zapatero, etc. Las bellas se denominan artes liberales, nobles y artista al autor de estas obras."¹

Esta tesis doctoral es el resultado de un proceso largo y complejo en el que intervienen un conjunto de factores, tanto personales, laborales como coyunturales (la propia evolución académica) y de oportunidad de haber podido acceder a instituciones de diversos puntos del País (Cofradías, museos, conventos, ayuntamientos, y un largo etc.).

El origen de la tesis se remonta al comienzo de la década de los 80, al tener la oportunidad de participar en un grupo de investigación y realizar por tanto, un trabajo de Campo por algunos pueblos pertenecientes a lo que se denomina el "Campo de Arañuelo", este trabajo marcó de alguna forma, la dirección y predilección hacia los temas artísticos textiles.

En diferentes grupos de investigación se empieza a cuajar la idea y los hilos invisibles que unen: el arte - el diseño - la artesanía - el trabajo manual. Y la dificultad de marcar una línea divisoria de estos conceptos y su repercusión social actual.

Todo ello es el resultado de una casualidad y una constatación de la importancia social que siguen teniendo los bordados, los encajes y los textiles en la economía de muchos pueblos de nuestro País. Y la constatación de los pocos estudios que tratan la diferencia entre industria y arte aplicado, como la relación y diferencia entre diseño y dibujo textil.

En este sentido la evolución nos hace referencias de la existencia e importancia de esta actividad en épocas anteriores. Tradición y cotidianidad que marcan una tendencia paralela, del desarrollo del sector textil (ya industrial o manual), pero al mismo tiempo se constata como una "Marca" que nos recuerda Barbara Hess, cuando habla de Sonia Delaunay diciendo:

"Delaunay estaba ocupada creando objetos cotidianos como pantallas de lámparas o cortinas llenas de luz "real". Y junto a su marido Robert Delaunay, desarrolló una nueva forma de pintura abstracta conocida como simultaneísmo, que usaba composiciones dinámicas luminosas integradas por bloques geométricos de color destinados a ser registrados de manera simultánea"²

¹ FLORES Y QUIÑONES, M. y ALFARO Y NAVARRO, E. *Elementos de literatura preceptiva o retórica y poética*. Madrid 1896. Pág. 5

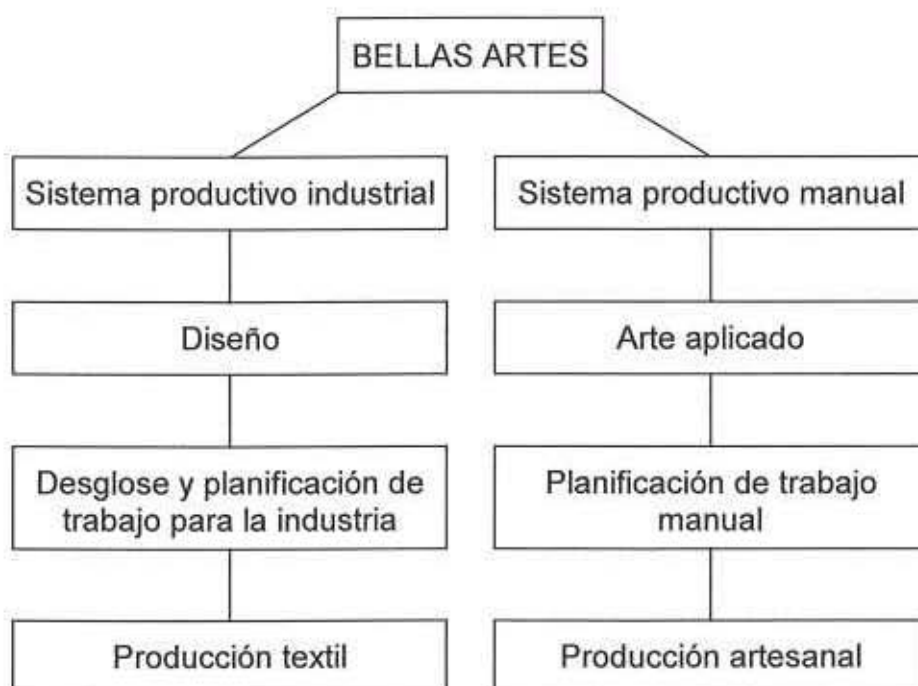
² UTA GROSENIK, (editado) *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI* Taschen. Madrid 2001. Pág. 96

Vemos en este trabajo, que toda una serie de actividades, que se suelen considerar como acciones separadas, sin conexión, en realidad son manifestaciones artísticas asentadas en la cotidianidad y tradicionalidad que, posiblemente, estuvieron muy relacionadas y unidas.

Cuando vemos realizar trabajos de cestería, en el que se van tramando fibras semiflexibles capaces de formar figuras tridimensionales, adaptarse a las necesidades ergonómicas y poco a poco podemos ver que esas materias semiflexibles pasan a ser flexibles para llegar a formar parte de los ámbitos de la arquitectura de interiores, indumentaria y la decoración en sí misma. Esto no quiere decir que se trate de una evolución lineal de los materiales y su aplicación, más bien son evoluciones conjuntas y paralelas que se alimentan, de forma conjunta de sus avances individuales.

Estas evoluciones se ven recogidas en los ajueres, donde podemos encontrar con significados y significantes diferentes, que se desarrollan en cualquier parte del mundo de una forma similar. Y es el bordado, el encaje y algunos materiales como la seda, los encargados de marcar y diferenciar los *status* sociales y jerarquías (civil, militar o religiosa).

También se va consolidando la idea y la importancia que tiene el arte (los artistas) en la evolución o enfoques productivos, este aspecto es una de las aportaciones de esta tesis que se puede resumir en el siguiente cuadro:



Cuadro 1. Relación conceptual de las aplicaciones de las Bellas Artes.

Por un lado, no podemos olvidar que en estos años se está produciendo una transformación social, histórica y política trascendental para nuestro país. Algunos temas, ideas, significados, y por tanto, sectores productivos se van a ver afectados

por esa necesidad de algunos dirigentes de alejarse de aquellos sectores que les vincularan con una idea política.

Parte del sector textil se le va a vincular con este condicionante político, y es en este momento cuando se empieza a desvincular de esta conexión política tan alejada de la realidad social.

Por otro lado, no se puede olvidar la idea central sobre el significado y la importancia actual de la actividad textil. Continúa su fuerte conexión con lo que significa ruralidad, entendida como el espacio rural que ha dejado de ser un espacio homogéneo, y que gracias a la diversidad que le caracteriza, ya no es un espacio residual, sino muy al contrario es actualmente objeto de múltiples condiciones. Convive la consideración clásica del espacio rural como "el campo", haciendo referencia a su exclusiva función agraria, hoy en día se puede considerar como un espacio multifuncional y multicultural, que puede ser al mismo tiempo un espacio de ocio y turismo, espacio de residencia, o territorio económicamente competitivo.

Es sabido por todos que la justificación de una tesis doctoral es siempre una combinación compleja de preferencias personales y de actualidad unido al estado de la cuestión del tema que se desea investigar. Pero, dejando aparte los factores personales y coyunturales de la formación académica, es necesario indicar la elección del tema de investigación en el contexto de las Bellas Artes, tanto desde el punto de vista teórico como de metodología.

En cuanto a la elección del contexto teórico de la tesis, deberíamos tener en cuenta los aspectos:

- ¿Por qué el sector textil - arte aplicado como estudio de investigación?
- ¿Por qué el análisis de un sector secundario, y en particular el textil?
- ¿Por qué analizar hoy en día este sector local y la importancia de la necesidad de los elementos de innovación?

Estas tres cuestiones se podrían ver o analizar por separado, pero si lo hacemos de una forma conjunta, es más clara, y nos encontramos que existe un factor común para todas ellas, que es la aportación que pueda suponer este estudio a las políticas de desarrollo territorial.

Tras varias décadas de protagonismo del espacio urbano en todas las políticas económicas y de desarrollo, desde mediados de los años noventa el espacio rural comenzó a tener relevancia en las políticas de desarrollo regional a partir de las nuevas concepciones de las políticas europeas. Así, frente a la ola de la globalización de la economía y la homogeneización de las formas de vida, se empezó a considerar la importancia de las cualidades de cada territorio con el objetivo para asentar a la población y evitar tanto la excesiva concentración en los espacios urbanos como el despoblamiento de los espacios rurales. La Comunidad Europea puso en marcha programas y ayudas específicas para el mundo rural, que se comenzaron a aplicar a través de las políticas regionales. Pero en ninguna de ellas se contempla que el arte y sus aplicaciones, son un buen medio para aplicar estas políticas regionales.

En la actualidad existen numerosos planes de desarrollo centrados en el espacio rural como los conocidos Programas LEADER. Pero, dentro de estas nuevas políticas dirigidas al territorio rural, las medidas y ayudas se han centrado fundamentalmente en la transición del sector agrario al terciario, considerando como factor clave de desarrollo la atracción del espacio rural como espacio de ocio y turismo, pero no está tratado como espacio de creación y actividad económica.

Así, la mayoría de los programas de desarrollo se han centrado en la valorización de los aspectos medioambientales y de servicios destinados al turismo (alojamientos rurales, gastronomía, monumentos,...), dando prioridad al patrimonio natural y cultural y dejando un poco de lado la importancia de la industria rural, y por tanto de las actividades productivas que se apoyan en el arte aplicado y su sistema de comercialización.

En esta investigación se quiere demostrar la importancia del sector textil como actividad económica, que unida a los planteamientos y criterios metodológicos que emergen de la innovación para el desarrollo rural, integrando esta idea en el nuevo contexto socioeconómico de la globalización económica y la especialización flexible, que basan el éxito en las cualidades específicas de cada territorio (tanto materiales como inmateriales). De aquí la importancia de Las Bellas Artes unido a los aspectos sociales, económicos y culturales. No olvidemos que el Patrimonio Cultural de un pueblo "comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular; y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas."³ También se recuerda que todo pueblo tiene el derecho y el deber de defender y preservar su Patrimonio Cultural. Por eso es importante integrarlo dentro del sistema productivo.

Por ello, hay que recordar la importancia de los factores clave como la cooperación local y la innovación, dos conceptos de gran actualidad a todos los niveles en un mundo globalizado, en el que la integración en redes y la innovación constante en sentido amplio son los ingredientes necesarios para sobrevivir.

La justificación de por qué se ha centrado la investigación en la Comunidad Autónoma de Castilla - La Mancha se encuentra en la necesidad de investigar en una región periférica, en donde el sector textil, tanto industrial como artesanal, tuviera una importancia, que permitiera analizar y comparar estas dos vertientes del sector. Unido a la importancia con el predominio del mundo rural, así como los procesos de industrialización rural, tanto tradicionales como recientes, reflejo de la reestructuración organizativa y espacial de la economía. En definitiva, una región en la que fuera pertinente intentar aportar algo a las políticas de desarrollo territorial centradas en el espacio rural.

³ Conferencia Mundial celebrada sobre políticas culturales en la UNESCO. México. 1982

Pero al mismo tiempo que se plantea la definición de la problemática que se va a estudiar, es necesario plantear una metodología de trabajo e investigación. Esta metodología ha permitido tener unas normas básicas para poder desarrollar una argumentación racional y de esta forma garantizar que el proceso de investigación sea lo más riguroso, coherente y preciso, intentando evitar la arbitrariedad y la falta de orden en el estudio que se plantea.

Esta es la razón por la que se ha optado por un método deductivo que comienza por intentar precisar la complejidad de los conceptos que se utilizan, cuando el punto de partida está relacionado con Bellas Artes y sus aplicaciones y el marco teórico de estos conceptos. Ello ha llevado a aplicar una metodología empírica, para poder realizar la comprobación de las hipótesis planteadas y estas se basan en técnicas cualitativas de investigación por ser las que mejor se ajustan a este tipo de análisis y a la temática de estudio, y así poder comparar los datos que se fueron recogiendo.

Como se ha reflejado, a partir de una serie de preguntas iniciales y para poder responder a las cuestiones indicadas, se inicia:

- La preparación del contexto teórico de la investigación, y siempre a partir de una bibliografía multidisciplinar disponible. La base teórica de la tesis se basa en tres temáticas de interés y actualidad, como ya se ha planteado anteriormente, y una vez analizadas por separado se plantea su intersección para llegar a plantear las hipótesis de investigación.
- A continuación se llevó a cabo un doble proceso de toma de decisiones: la delimitación del área geográfica en la que se llevaría a cabo la investigación empírica, y sobre la que se recopilará información para contestar a las cuestiones teóricas planteadas; y por otro lado sobre la metodología y las técnicas de búsqueda y recopilación de información.
- El proceso de recogida de información se divide en dos fases consecutivas: Una, la búsqueda de información a través de la consulta de fuentes estadísticas y las bibliográficas, y navegación en Internet. En segundo lugar, el trabajo de campo. Para poder llevar a cabo esta segunda fase se realizará previamente la selección de casos de estudio y de técnicas de investigación cualitativas. A través del tratamiento e interpretación de toda la información recogida, tanto cuantitativa como cualitativa, se llegará a una serie de conclusiones que nos permitirán contrastar las hipótesis de partida.

Finalmente, en el contexto de disciplina como Bellas Artes comprometida con el bienestar de la sociedad y con el objetivo básico de que las investigaciones académicas sean de utilidad, se plantean una serie de propuestas de actuación a partir de un análisis prospectivo, articuladas en propuestas de programas y medidas de intervención de cara a las políticas públicas.

La elección de una metodología cualitativa responde una vez más a una combinación de una serie de necesidades y de actualidad dentro de esta disciplina artística. Ante la conocida escasa fiabilidad y falta de actualización que las estadísticas oficiales han generado en la última década una cierta inclinación de la investigación hacia los métodos cualitativos, que descienden al terreno cada vez con más frecuencia para contrastar los resultados cuantitativos del tratamiento de los

datos. Pero además, el análisis de los factores inmateriales o no cuantificables que tanta importancia están adquiriendo en la economía, hace necesaria la utilización de nuevas metodologías de investigación centradas en las encuestas y entrevistas a los agentes clave implicados en los procesos sociales y económicos.

Para poder realizar el estudio de aspectos como la cooperación empresarial basada en la confianza mutua, o la innovación basada en redes informales de información entre agentes locales, precisan la utilización de técnicas cualitativas de investigación. Por otro lado, el análisis de estos aspectos implica una investigación multidisciplinar al encontrarnos con elementos que se mueven en la transversalidad. Análisis poco utilizado en la división clásica del conocimiento científico. Por eso este estudio necesitó de la combinación de conocimientos de disciplinas como las Bellas Artes, la Historia del Arte, la Historia, la Sociología, la Economía, la Política y la Geografía.

Dentro de este marco y de la metodología elegida, se ha optado por **el estudio de casos**, como consecuencia de la falta de ejemplos concretos que verifiquen las teorías establecidas y que permitan ver reflejadas las conclusiones generales como consecuencia de la multiplicidad existente de estudios globales.

En un momento en el que se tienden a homogeneizar y unificar los espacios y los modos de vida, llama la atención cómo la investigación de generalizaciones tiene escasa relevancia de cara a la política de desarrollo territorial, pues lo que interesa es resaltar y valorizar lo específico.

Por tanto, creo que la elección de este tema como tesis doctoral tiene una justificación importante por su interés y utilidad, teniendo siempre presente la idea de la aportación de la disciplina de las Bellas Artes al bienestar y desarrollo de la sociedad.

Pero además, es fundamental señalar que este estudio, está integrado, de forma paralela a las investigaciones que están realizando otros equipos de investigación en la propia Universidad Complutense. Consideramos importante destacar que ya en el año 1.997, el profesor don Ricardo Méndez propuso abordar la investigación multidisciplinar sobre "Medios innovadores y desarrollo local en España", y uno de sus objetivos era crear un debate teórico sobre el concepto de medio innovador, su significado actual y su interés para orientar las políticas de promoción industrial.

El planteamiento de un conjunto de preguntas iniciales es la que permitió poner en marcha la investigación que se propone, sin olvidar la delimitación de los objetivos que se desean cumplir para poder encontrar respuestas a esas cuestiones a través de la investigación, resulta fundamental para poder establecer un hilo conductor o eje teórico central en torno al cual giren las hipótesis de investigación que se plantearán una vez establecido el contexto teórico.



Cuadro 2. Fases del método deductivo de la tesis.

Estas preguntas iniciales son las que ponen en marcha la investigación que tuvo su origen en la reflexión, siempre con el objetivo básico de poder aportar ideas a las políticas de desarrollo y, en definitiva, aportar elementos para conseguir un bienestar social en los albores de un nuevo siglo. Estas preguntas iniciales fueron:

- ¿Qué importancia tiene hoy la tradición en la configuración de una actividad económica?
- ¿Puede un artista modificar una tendencia económica?
- ¿Cuáles son actualmente los espacios rurales y/o urbanos en el contexto económico global del sector textil?
- ¿Cuáles son hoy los espacios favorables para el surgimiento de iniciativas empresariales o la atracción de inversiones industriales procedentes del exterior?
- ¿En qué situación se encuentran las regiones funcionalmente periféricas dentro de este sector?
- ¿Por qué ciertos territorios muestran mayor capacidad para generar y/o incorporar innovaciones que otros?
- ¿Cuál es la influencia de los factores y agentes locales en la innovación?
- ¿Qué influencia tiene el tamaño de las empresas o la tradición en la sensibilidad mostrada ante la cooperación local y la formación de redes de innovación?
- ¿Pueden desarrollarse medios innovadores en zonas especializadas en sectores maduros?
- ¿Cuáles son los principales obstáculos que impiden o frenan la formación de redes de empresas y de medios innovadores en regiones periféricas?
- ¿Son la innovación y la cooperación sinónimos de desarrollo?
- ¿Pueden estos análisis ofrecer nuevas orientaciones para las políticas de promoción industrial y desarrollo local?

Estas preguntas canalizan los objetivos de esta tesis que se han agrupado teniendo en cuenta tres aspectos: los objetivos teóricos, los objetivos metodológicos y los objetivos aplicados a la utilidad.

Los objetivos teóricos:

Intentar delimitar la definición de espacio rural, y mostrar la importancia y revitalización social a través del sector textil como Patrimonio Cultural vinculado a la industria rural como temática emergente en las políticas de desarrollo territorial.

En el ámbito de la economía rural, el objetivo es avanzar en la revitalización actual de distintas teorías de los distritos industriales en las políticas de desarrollo.

Y en cuanto al desarrollo rural basado en la cooperación empresarial y la innovación, el objetivo es la aplicación del concepto francés de medio innovador a la realidad española, y la verificación de su correspondencia con espacios de éxito.

En definitiva, se trata de incorporar conceptos extraídos de la bibliografía vinculados a temas de tanta actualidad como los siguientes: la cooperación local, la teoría de la innovación, las redes empresariales y de la innovación, los nuevos espacios emergentes en el contexto de globalidad, la política industrial y el desarrollo territorial, los diversos procesos de industrialización en el espacio rural.

Los objetivos metodológicos:

Creación y aplicación de una metodología de trabajo para el análisis de sistemas productivos locales vinculados a las Bellas Artes y los medios de innovación.

El proceso de recogida de la información así como su tratamiento e interpretación, de forma que se pueda llevar a cabo el análisis comparativo de los estudios de caso.

Conseguir mostrar que las investigaciones de la disciplina Bellas Artes pueden romper las fronteras de otras disciplinas que encasillan las investigaciones en Bellas Artes en una parte de la disciplina y sin conexión social y económica.

Este objetivo es ambicioso ya que pretende demostrar la transversalidad del tema, ya que éste puede analizarse desde muchos puntos de vista, pero ninguna interpretación será completa sin analizar esta transversalidad.

Los objetivos aplicados:

Poder aportar reflexiones sobre una temática emergente de gran actualidad y trascendencia para el futuro de la población rural. Se intenta contribuir al análisis de las claves que impulsan el desarrollo territorial en ciertos lugares a través de la cooperación ínter empresarial y la formación de redes de innovación, así como al estudio de los principales obstáculos que frenan su difusión en otros, de cara a las políticas de desarrollo rural basadas en el fomento de la industria.

Extraer enseñanzas para la política industrial y de desarrollo territorial en el espacio rural.

La presente investigación se organiza teniendo en cuenta:

El contexto teórico, la metodología de trabajo, el análisis del sector industrial en Castilla - La Mancha, los estudios de caso y las conclusiones. Al final se incluye toda la bibliografía citada y consultada, presentándola organizada alfabéticamente por autor. Por último, se incluye una relación de cuadros y fotografías.

El capítulo primero, analiza de forma detallada cómo se han aplicado las distintas metodologías utilizadas en este estudio. La multiplicidad de fuentes de información.

En el capítulo segundo, presenta el marco teórico en el que se integra la investigación, analizando la importancia y significación de la actividad textil, el recorrido histórico y las nuevas tendencias artísticas, como medir lo que se entiende por popular o rural, la importancia y significado actual de la ruralidad.

El capítulo tercero, bajo el título de industria - artesanía, se analizan los temas centrales de la investigación: la industria rural mecánica y manual, los sistemas productivos locales y los medios de innovación, así como la evolución social de las actividades económicas tradicionales.

Y el capítulo cuarto analiza la relación entre la industria y las actuaciones de mejora de la artesanía, los estudios de caso y la importancia de los indicadores cualitativos en el análisis de redes de empresas y aspectos como la innovación y la cooperación, los observatorios y sus actuaciones y el papel que tiene la enseñanza, que permite una mejor comprensión de las fases del proceso de investigación que se ha realizado.

En este capítulo también se analizan las consecuencias de la evolución histórica del sector industrial en Castilla - La Mancha, comparando dos evoluciones contrapuestas y cómo tiene evoluciones diferentes la industria rural que se ha vinculado a los procesos de innovación y el desarrollo en la región, de aquellos en lo que no se ha realizado esta vinculación.

DESARROLLO TERRITORIAL RURAL



Cuadro 3. Cuadro resumen.

El contexto teórico en el que se inscribe la presente tesis se encuentra en un momento de gran actualidad, en el que se está analizado la importancia y el futuro de los sistemas productivos artesanales, a los que se quiere activar teniendo en cuenta los aspectos de la industria rural, los sistemas productivos locales y los medios innovadores.

En la intersección de las manifestaciones artísticas emergentes se encuentra la industria rural, que propone la organización en sistemas productivos locales y que comportan los medios innovadores.

Así, existen empresas dispersas en el espacio rural no organizadas por especialización, que permiten encontrar sistemas productivos locales en áreas urbanas o metropolitanas, y dentro de los medios de innovación también se incluyen los parques científicos y tecnológicos planificados, o los sistemas productivos locales ubicados en áreas urbanas industriales innovadoras.

El cruce de estos tres aspectos nos permite la búsqueda de alternativas para el desarrollo rural e ideas para acciones concretas para el desarrollo territorial (local y regional) basadas en la industria.

Otra de las aportaciones importantes es el estudio obtenido de la información visual que aportan las imágenes recogidas, como se puede comprobar en el apartado de Razones culturales. Un ejemplo, su traje. Son en si mismas, otro trabajo de investigación.

Espero que este trabajo (sin concluir) permita a otros, continuar una línea diferente de trabajo e investigación multidisciplinar cuyo eje estructural está en las Bellas Artes.

CAPÍTULO 1

1 METODOLOGÍA

1.1 METODOLOGÍA CUANTITATIVA DE INVESTIGACIÓN UTILIZADA.

Para esta investigación se ha aplicado una metodología de trabajo amplia y multidisciplinar, para poder combinar un número importante de fuentes de información, junto con la utilización de técnicas cuantitativas y cualitativas de análisis. Si bien, como metodología de aproximación, se ha utilizado todo tipo de documentación y bibliografía académica, desde varios puntos de vista diferentes; teniendo en cuenta varios criterios; la localización inicial de las zonas dinámicas a comparar y los estudios existentes.

Ha sido necesario realizar una recopilación de datos, no sólo económicos, sociales, estadísticos basado en datos cuantitativos existentes, sino también artísticos y plásticos.

El análisis, la valoración de aspectos como la cooperación, el origen, funcionamiento de redes, los flujos de información o la capacidad innovadora de un medio socio-económico, se necesitó alternar esta metodología con otras técnicas de trabajo, ya que los **indicadores cualitativos** tienen una gran importancia, en el estudio de esta actividad, industrial para unos pocos, artesana para otros y artística para el resto.

Las fuentes de información de este trabajo, han sido:

- **Fuentes bibliográficas y documentales:** Libros, artículos de revistas académicas, artículos de departamentos universitarios actas de congresos y seminarios, artículos de prensa, folletos turísticos, catálogos de empresas, programas y planes de administraciones públicas y estudios industriales.
- **Internet:** Revistas on-line, páginas web de los ayuntamientos, gobiernos autonómicos, empresas, asociaciones, redes y centros tecnológicos. Información que va en aumento de forma creciente y vertiginosa.
- **Temáticas:** Aspectos conceptuales relacionados mundo rural, industria rural, artísticos, de cooperación inter-empresarial, sistemas productivos locales; innovación, redes y medios de innovación, estudios sobre globalización, políticas industriales, desarrollo territorial y estudios experimentales como GREMI.
- **Institucionales:** en cuanto que se relacionan con el sector analizado, han sido instituciones empresariales, asociaciones, sindicatos, federaciones, centros tecnológicos, administraciones públicas autonómicas y locales y museos. En cuanto que nos facilitan otros datos de interés, han sido los ayuntamientos, las Comunidades Autónomas, el Instituto Nacional de Estadística (I.N.E.), las Cámaras de Comercio, el Registro Industrial, el Instituto Español de Comercio Exterior (I.C.E.X.), las Asociaciones

Sectoriales, los Sindicatos, los Centros Tecnológicos, los Consejos Reguladores y las empresas.

- **Otras fuentes cualitativas** de investigación como encuestas, entrevistas y grupos de discusión.

Disciplinas en las que he buscado la información:

- **Geografía**, para temas relacionados con socio-económica, industrial rural o demográfica.
- **Economía**, para temas relacionados con el mundo empresarial, industrial y turístico.
- **Sociología**, para los temas relacionados con la industrial y su metodología, la artesanía, las costumbres, los símbolos y signos, los ritos.
- **Historia**, para temas relacionados con los desarrollos de la artesanía, la industria, el pueblo, la región.
- **Ciencias Políticas**, para temas relacionados con las políticas industriales y el desarrollo territorial.
- Y, por último, **Bellas Artes**, para los temas relacionados con las artes, el arte aplicado, y la influencia de los artistas en la evolución de la artesanía de algunas zonas.

Ámbitos de estudio en los que he relacionado aspectos similares:

- **Ámbito internacional**, fundamentalmente con Francia.
- **Ámbito nacional**, principalmente con Castilla - La Mancha, Andalucía y Murcia.
- Y en el **ámbito local** con varios pueblos de Castilla - La Mancha, cuyos desarrollos son prácticamente opuestos.



Cuadro 4. La multiplicidad de fuentes de información de la investigación.

1.2 MÉTODOS Y TÉCNICAS CUALITATIVAS DE INVESTIGACIÓN UTILIZADOS.

Taylor y Bogdan, consideran que la realización de una buena investigación cualitativa es un arte, pues al ser el creador de su propio método de trabajo tiene una gran importancia su desarrollo. Por eso, he tenido en cuenta el decálogo de la investigación cualitativa, que propuso el investigador Valles, que es:

- Ser paciente para ganar la confianza de los agentes que intervienen en el estudio.
- Ser polifacético en los métodos de investigación social utilizados.
- Ser meticuloso con la documentación, se trata de archivar metódicamente los datos y diariamente.
- Ser conocedor del tema para poder detectar datos.
- Conocer la teoría social para ser capaz de detectar las perspectivas teóricas más útiles para el estudio.
- Ser capaz de trabajar inductivamente.
- Tener confianza en sus interpretaciones.
- Verificar y contrastar la información.
- Analizar intelectualmente los datos para darles sentido.
- Intentar dar a conocer los resultados obtenidos.

Teniendo en cuenta estos puntos he intentado con mi formación y preparación técnica realizar una buena preparación de una metodología cualitativa de trabajo, donde se incluyan estrategias adaptadas al estudio que se presenta en esta tesis.

Existe una carencia bibliográfica específica sobre este tipo de metodología aplicada al arte. Independientemente si estas aplicaciones artísticas están orientadas a desarrollos manuales, es decir, artesanías, o a desarrollos industriales, es decir, diseños. Que a su vez se desarrollan en zonas o territorios rurales o peri-urbanos.

Ello nos llevó a buscar estudios metodológicos teóricos en los que se pudieran tener en cuenta sus desarrollos, para aplicarlos a la artesanía; que me permitiera diseñar y poner en marcha la metodología de trabajo elegida. Las principales técnicas cualitativas utilizadas han sido las propias de las investigaciones en Ciencias Sociales, y en concreto las aplicadas en la Geografía industrial rural.

Por otro lado intento que sea un ejemplo de metodología cualitativa aplicada a las artes aplicadas y al diseño. Se trata de la investigación del arte aplicado de un cuerpo metodológico y técnico que permita investigar las motivaciones sociales, culturales, significados, valores, interpretaciones de los lugares, de la vida cotidiana

de un pueblo y su valor como patrimonio cultural. Para ello ha sido necesario compaginar un amplio abanico de métodos y técnicas cualitativas.

Estos métodos y técnicas en muchos casos, han sido relacionados con otras disciplinas, como la fenomenología, el existencialismo y la teoría crítica. Desde la fenomenología, lo que se pretende es entender los hechos sociales, que desde el punto de vista de las personas implicadas como actores, es importante. Pues las personas implicadas definen e interpretan su propio entorno, sus circunstancias de vida y las razones de una evolución y no otra. Es decir, construyen el mundo social en el que les ha tocado vivir.

Al tener en juego tantos aspectos, se necesita encontrar o aproximarnos a una metodología en consonancia con lo indicado anteriormente. E implica interrelacionar las ciencias sociales, los aspectos económicos, las políticas, las manifestaciones artísticas, la antropología, la psicología, la sociología, etc.

Investigadores como Taylor y Bogdan, consideran que la mayor parte de los métodos cualitativos son tan antiguos como la historia escrita, pudiéndose rastrear los orígenes de métodos de observación y del trabajo de campo en viajeros e historiadores desde Herodoto a Marco Polo. Será la Escuela de Chicago la que tuvo una gran repercusión en este campo aplicado.

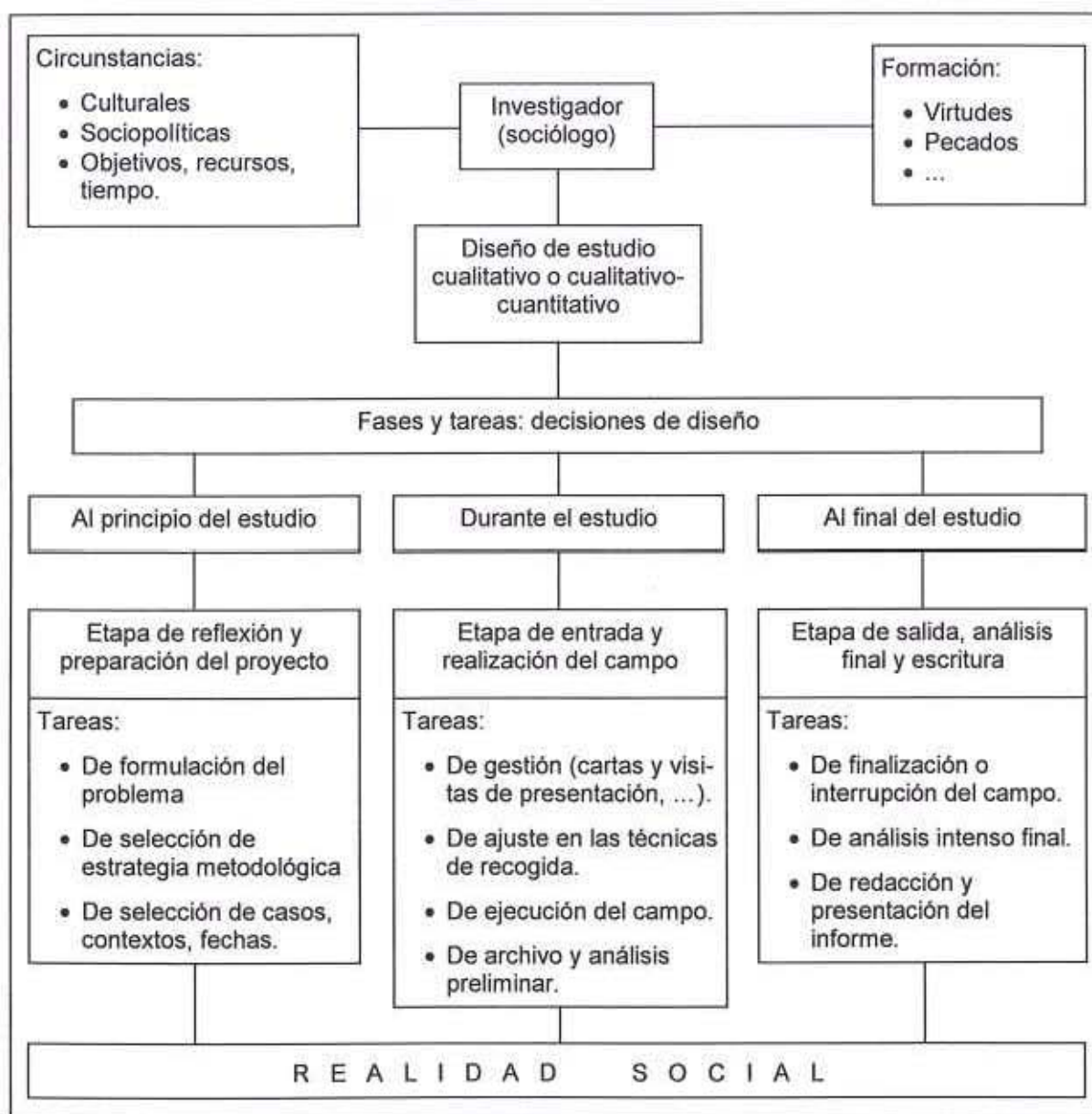
Actualmente se considera que en los métodos de investigación de deben compaginar las metodologías cuantitativa y la cualitativa, pues son dos sistemas que se complementan en función de los objetivos.

Entre las principales características de los **métodos y técnicas cualitativas** se pueden indicar:

- Se produce una interacción entre el investigador y las personas que son objeto de su estudio. Es decir, el investigador trata de comprender a los actores dentro de su propio entorno.
- Permite experimentar y comprobar los sentimientos de las personas en su vida cotidiana y en el desarrollo de su actividad, como consecuencia de su carácter humanista.
- Se consigue un conocimiento e información directa de la realidad sin intermediarios.
- Se empieza con la observación directa y detallada de los lugares, las personas, las actividades y los comportamientos, con el fin de comprender y descubrir la estructura, los significados, los símbolos y los contextos de los hechos que allí se producen o desarrollan.

Esta forma de trabajar implica que la investigación tenga una formación y circunstancias personales (culturales, objetivos, recursos,...), que le ayude a la toma de decisiones a lo largo del estudio. Así, podemos diferenciar tres partes o momentos:

- Reflexión y preparación del proyecto, en donde se preparan los formularios, entrevistas, y en definitiva la estrategia metodológica a desarrollar.
- El trabajo de campo, en donde se aplican las técnicas seleccionadas.
- La etapa de interpretación, análisis y presentación de resultados.



Fuente: Valles, 1997, p. 82.

Tabla 1. La toma de decisiones en el diseño de una investigación cualitativa.

1.3 FASES DE LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA.

Las fases de investigación que se han aplicado, corresponden a las que normalmente se utilizan en geografía industrial, dentro del ámbito rural, pues he considerado que esta metodología era la que permitía utilizar el mismo método de análisis tanto para el sector industrial rural relacionado con textiles como para la artesanía que está relacionada con textiles. Pudiendo concretar las siguientes etapas:

1) La definición del problema.

En esta primera parte, he intentado contextualizar de forma teórica, la complejidad, diagnósticos previos regionales o sectoriales y un análisis de la situación local, la diferencia de tratamiento del temas según el punto de partida, es decir, no es lo mismo que se enfoque el desarrollo textil como una artesanía que se enfoque como una industria rural textil (ya sea con desarrollo mecánico o manual). Por supuesto los diferentes valores de contenido que tienen las mismas palabras sean utilizadas en una comunidad autónoma o en otra.

Para ello he realizado distintos recorridos como visitas al ayuntamiento y a las zonas industriales, etc., para recopilar la información disponible para poder contactar con intermediarios, expertos y agentes implicados.

He utilizado Internet, como una fuente rápida, para obtener información útil, que me ha permitido acceder con rapidez a artículos de grupos de trabajo de universidades, a empresas, como a las asociaciones y federaciones relacionadas con el sector textil, industrial y artesanal, y por último a las instituciones, es decir, ayuntamientos, comunidades autónomas y ministerios.

2) Recogida de información de la investigación.

He tratado de seleccionar tanto las técnicas cualitativas a utilizar como los casos (zonas y sectores), las empresas (la muestra) y las personas a las que he realizado las encuestas o entrevistas. Para ello he utilizado los siguientes criterios:

- Técnicas documentales como prensa, archivos públicos, bibliotecas, trabajo de campo gráfico (fotografías).
- Técnicas de información como encuestas a empresarios, entrevistas y grupos de discusión con agentes sociales e institucionales implicados en la actividad industrial o artesanal.

En algunos casos la realización de las entrevistas resulta bastante difícil, cuando existe un alto índice de precariedad o economía sumergida.

3) El análisis de los datos.

Es un trabajo de análisis e interpretación de la información obtenida por distintos canales, intentando entender y desenmarañar los significados, y desarrollar una comprensión en profundidad de los fenómenos, de los distintos escenarios de personas que han participado en la investigación de campo. El proceso tiene siempre un carácter flexible, sistemático y ordenado. Es decir, puede ser necesario volver una y otra vez a los datos y obtener otros nuevos en función de la investigación y de los resultados que se vayan obteniendo. Los pasos que tenido en cuenta han sido el análisis de la información, la codificación y la clasificación en categorías, para intentar tipificar contextos que permitan comparaciones entre las distintas categorías observadas.

4) La elaboración de las conclusiones.

Las conclusiones constituyen la última fase de la investigación intentando mostrar con la mayor fiabilidad posible los resultados y datos de la investigación. En este trabajo tienen como objetivo comprobar y analizar hasta qué punto es cierto:

- ❖ Que el arte es un referente cultural que puede o no modificar actuaciones en los planteamientos industriales rurales
- ❖ Que el arte que se aplica modifica comportamientos en los desarrollos industriales rurales
- ❖ Que los artistas han sido o no capaces de modificar comportamientos en los desarrollos industriales rurales como su enfoque empresarial.
- ❖ No existe un catálogo de elementos compositivos, que por su evolución, son patrimonio cultural.

En definitiva, la investigación cualitativa utilizada está unida con los métodos y técnicas utilizados en otras ciencias sociales intentando ser rigurosa, para que los resultados también sean rigurosos.

Esta metodología permite tener en cuenta las motivaciones y las relaciones sociales con su propio entorno y comunidad autónoma.



Tabla 2. Fases tenidas en cuenta en la investigación cualitativa.

1.4 TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA UTILIZADAS.

La utilización de los métodos de investigación cualitativa en este trabajo ha necesitado de una adaptación a los tipos de zonas teniendo en cuenta el tema a desarrollar, que se encuadra dentro del sector textil industrial y/o artesanal, con la característica peculiar de ruralidad. Sin olvidar los criterios empíricos de aplicación, que se quieren aplicar a las industriales situadas en el medio rural.

➤ La encuesta.

Este es uno de los procedimientos de investigación cualitativa muy conocido y aceptado. Es una forma de toma de contacto con una realidad concreta. Se realizó de diferentes formas como correo, por teléfono, y presencial. Las etapas que se han realizado han sido:

- La elaboración del cuestionario.
- La selección de la muestra.
- El desarrollo de la encuesta a la muestra seleccionada.
- Y por último la tabulación de la información recogida.

Para la elaboración del cuestionario tuve en cuenta fundamentalmente la amplitud de la muestra y las características las personas que se iban a encuestar. Este aspecto condiciona la elaboración del cuestionario y su longitud.

Para las encuestas enviadas por correo, se realizó un seguimiento por teléfono para conseguir el interés de su respuesta. Pero la mayoría de ellas se han realizado personalmente.

La fórmula utilizada ha sido combinar preguntas abiertas y cerradas, con un orden de preguntas donde la norma general, permitiera responder de una forma fácil a cuestiones complejas (principalmente al principio de la encuesta), incrementando progresivamente el tono, que permitiera obtener información relacionada con facturación, capital, inversiones, etc.

Aunque los temas a tratar por la encuesta varían en función de la problemática, se mantienen unas constantes en el cuestionario como:

- Datos de la empresa (nombre, domicilio, forma jurídica, emplazamiento, capital).
- Proceso productivo (sector, tareas, productos, materias primas, subcontratación).
- Mercados (tipos, localización, facturación, exportaciones, transporte, competencia).

- Gestión (servicios externos, características del empresario, grado de informatización, colaboración con otras empresas,...).
- Innovaciones (tipos, inversiones, redes, proyectos,...).
- Empleo (tendencias, evolución, cualificación, división del trabajo, especialización, formación, condiciones laborales).

Por supuesto, en el cuestionario se han anotado los aspectos psicológicos, de actitud o entonación en la conversación que se crean oportunos y de interés para la posterior interpretación de la información de la encuesta.

Por último la tabulación de los datos numéricos junto con el contenido del texto de las demás respuestas, nos permiten presentar unas conclusiones que puedan ser útiles para las políticas de desarrollo e innovación del sector textil rural, desde el arte.

➤ La entrevista.

Es la técnica cualitativa más conocida. Se trata de realizar una charla a los agentes implicados en la temática del proceso de la investigación, con un guión preparado de preguntas, preferentemente abiertas para que, la persona encuestada, responda con libertad. Se ha comprobado, por otros estudios, que la grabación de las entrevistas perjudica, pues en el sector rural, uno de los problemas más acuciantes es la existencia de la mano de obra sumergida o lo que los técnicos llaman economía sumergida, subempleo, precariedad laboral, etc.

Tipología de entrevistas.

Para la planificación de esta investigación, se tuvo en cuenta, los cinco tipos de modalidades de entrevistas principales:

- La entrevista informal se caracteriza porque no existe una selección previa de temas, ni una planificación previa de las preguntas.
- La entrevista preparada con un guión de temas, pudiendo improvisar preguntas a lo largo de la entrevista. Este tipo, tiene muy buen resultado cuando se realiza a los agentes sociales, que están relacionados con esta investigación (industria-artesanía).
- La entrevista estándar abierta que consiste en un listado de preguntas ordenadas para todos por igual, pero con la flexibilidad de poder obtener una respuesta abierta.
- La entrevista estándar cerrada, que consiste en un listado de preguntas ordenadas para todos iguales, pero la entrevista va dirigida a que la respuesta sea cerrada. Se trata de una encuesta.
- La entrevista en profundidad consiste en una entrevista larga especializada.

Otro aspecto para obtener una buena entrevista es lo que se ha llamado contextualizar la entrevista de investigación. Es una forma de combinar una serie de elementos para conseguir un éxito mayor en los resultados de la entrevista. Estos elementos son los siguientes:

- Combinar de forma estratégica al entrevistador, el entrevistado y el tema.
- Tener en cuenta factores como el pueblo o zona rural, la comunidad autónoma y la cultura material e inmaterial de toda la zona.

Teniendo en cuenta estos aspectos, se ha tenido presente que la persona que iba a ser entrevistada, conociera con claridad los objetivos de la investigación. Se han realizado las indagaciones necesarias sobre el contexto económico, social, cultural y político o institucional, con el fin que la entrevista me permitiera una mayor información sobre la actividad industrial y la actividad artesana, desde el punto de vista del entrevistado.

Ventajas e inconvenientes de la utilización de técnicas cualitativas.

Finalmente, es importante señalar que en relación con otras técnicas de investigación cualitativa, las entrevistas presentan una serie de peculiaridades:

▪ Ventajas

- a) La entrevista es una forma abierta de obtener información contextualizada, que permite diferentes enfoques, teniendo en cuenta a los entrevistados.
- b) Facilita la oportunidad de clarificar y realizar un seguimiento por medio de las preguntas y respuestas en un marco contextualizado, personalizado, flexible y espontáneo.
- c) Nos permite tener el contraste cualitativo a los resultados obtenidos mediante procedimientos cuantitativos, facilitando la comprensión de los mismos.

▪ Inconvenientes

- a) Se necesita tiempo para los distintos desplazamientos, las aplicaciones y análisis de la información.
- b) La fiabilidad y validez de las respuestas, que obliga a contrastar la información a partir de diferentes opiniones.
- c) La dificultad que genera que el entrevistador siempre es considerado por el entrevistado como un investigador.
- d) Las respuestas sólo tienen un punto de vista, el del entrevistado, no permitiendo obtener información a partir de la interacción de varios

agentes. Para evitar esta limitación, se aconseja realizar un grupo de discusión.

➤ El grupo de discusión.

Se trata de una entrevista especial, en el que participan varias personas al mismo tiempo y la información se obtiene a partir de las opiniones del grupo, en el que los participantes expresan sus posiciones teniendo que poner a prueba la consistencia de lo que se dice. Para que se pueda desarrollar un buen grupo de discusión se debe tener en cuenta:

- Que se facilite la interacción en la conversación, es decir, los participantes deben tener la oportunidad de sentir que su opinión no va a ser constreñida. Quizás la mejor táctica para ello sea la realización de una serie de preguntas que conlleven la necesidad de una serie de respuestas forzadas.
- Emplear una estrategia no directiva en la forma de llevar el grupo, para evitar jerarquías, manteniendo una comunicación horizontal y una relación de simetría entre todos los participantes.

En este tipo de entrevistas es muy importante que los participantes tengan algunas características comunes, es decir, un cierto grado de homogeneidad, para conseguir que las personas que participan se encuentren cómodas.

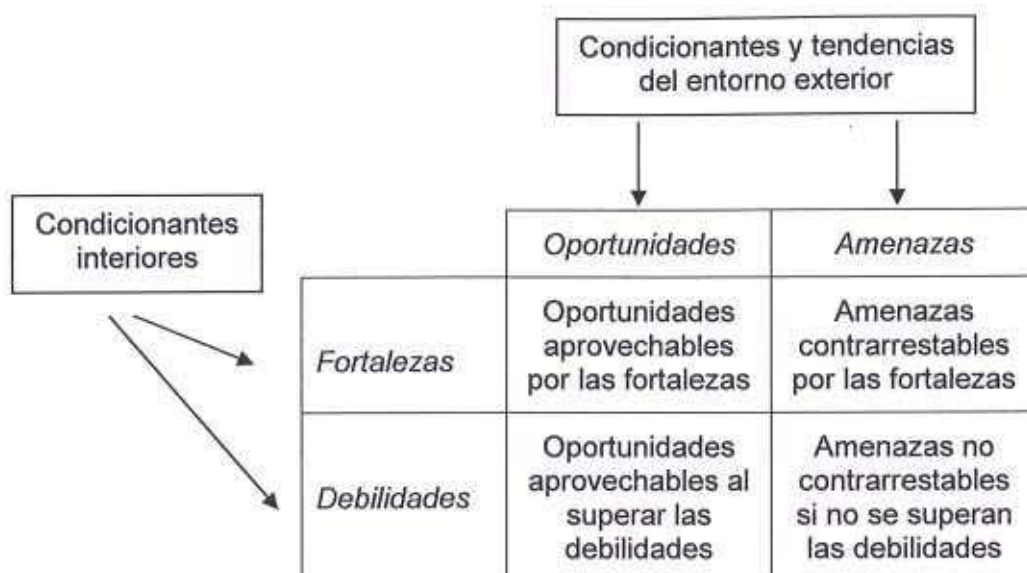
El moderador debe conseguir que se produzca poco a poco el discurso. Debe iniciar la conversación indicando el objeto de la reunión, las características comunes de los participantes, la confidencialidad de sus opiniones y la idea de que los protagonistas de la reunión son ellos. Se debe producir la secuencia que va desde lo general a lo particular.

➤ ¿Qué hacer con la información cualitativa obtenida?

Se trata de analizar de una forma continua, progresiva y dinámica. Es decir, hay que ir clasificando e identificando los temas, el desarrollo de conceptos, la codificación de los datos, las conclusiones y valoración de la información obtenida.

Dentro de las técnicas de diagnóstico y métodos, para poder aportar ideas para las políticas de desarrollo de las zonas rurales, la valoración de un diagnóstico DAFO, es de una gran ayuda

El diagnóstico DAFO, que significa Debilidades, Amenazas, Fortaleza y Oportunidades, nos permite obtener una visión de las variables que intervienen en el fenómeno analizados. Para ello se realiza una matriz donde se combinan los factores. Las fortalezas y debilidades que nos aportan condiciones internas, y las oportunidades y amenazas nos aportan las condiciones del entorno externo.



Fuente: Isabel Pujadas Rúbies, 1998, p. 379.

Tabla 3. Técnica de diagnóstico DAFO.

El análisis sistémico en una investigación como esta, en la que el objeto de estudio es una actividad, que en este momento, se considera rural. Es importante tratar las actuaciones que se realicen para el análisis, como si estuviéramos trabajando sobre la investigación de un sistema. Es decir, para autores como Bernard Kayser, el mundo rural es un sistema de acción abierto, y su análisis debe llevarse a cabo a través de una aproximación sistémica aplicada tanto a los organismos y sus estructuras, como a los procesos y problemas, pues las relaciones entre los elementos interactivos proporcionan las claves de la explicación. Como es lógico, esta idea conduce a la necesaria pluridisciplinariedad, es decir, se trata de ver cómo actúan entre sí, aspectos económicos, sociales, culturales y políticos, de ese ámbito rural.

Por ello, sea cual sea la técnica cualitativa que apliquemos, debemos tener en cuenta aspectos como:

- El análisis de la situación, que consiste en la explicación del estado en el que se encuentra la sociedad rural, en cuestión: sus estructuras, relaciones con el entorno y su historia, es decir, la dinámica pasada y actual.
- Entre los temas prioritarios a analizar destacan las actuaciones de los colectivos sociales implicados en la actividad económica, asociaciones empresariales, las redes institucionales
- Y finalmente, los ejes de la investigación son los cambios económicos y empresariales, la articulación local/global y la interacción rural/urbana entre la actividad industrial local y el mercado exterior. No se puede olvidar que todas las sociedades se ven afectadas a todos los niveles por mutaciones, más o menos bruscas, que generan los cambios y las innovaciones de todos los órdenes que proceden del contexto exterior. Actualmente está claro que no tiene ningún sentido considerar el espacio de estudio de forma aislada.

1.5 LA INVESTIGACIÓN EMPÍRICA.

En el proceso de investigación empírica de este trabajo de investigación se han combinado metodologías cuantitativas y cualitativas de investigación, como las metodologías que se han desarrollado en los estudios de las zonas rurales de Sonseca, La Sagra, Montes de Toledo, Fuensalida, Almansa, Villacañas, Valdepeñas y Campo de Montiel), y siete subsectores (mueble, textil, turrón-mazapán, madera, calzado, vino y confección). De estos subsectores he tenido en cuenta fundamentalmente el sector textil y de confección. La forma en que han sido analizadas, para poderlo comparar con el caso de Lagartera.

La aplicación de las tipologías definidas y de los modelos diseñados, nos llevó a la deducción de interpretaciones y al planteamiento de propuestas.

El proceso de recogida de datos cuantitativos y cualitativos parte de los datos existentes y su posterior comparación con el caso de Lagartera, para ello se ha tenido en cuenta el tratamiento de las siguientes fuentes estadísticas disponibles:

- ❖ Las encuestas industriales realizadas por el I.N.E., entre los años 1978-1995.
- ❖ El Registro industrial del ministerio de industria entre los años 1981-1995.
- ❖ Los resúmenes anuales de las encuestas de Población Activa del I.N.E. 1979-1996.
- ❖ Directorio de empresas artesanas registradas entre los años 1995 y 1996.
- ❖ Censo de Locales del I.N.E.: Base de datos CERCA entre los años 1980 y 1990.

A partir de estas fuentes, comparé los datos y estudios ya realizados en otras zonas rurales de la comunidad de Castilla - La Mancha con las acciones que se están llevando a cabo en Lagartera.

Para poder crear una comparación se realizaron una selección de áreas y sectores con una cierta capacidad para generar iniciativas empresariales. Los criterios para esa selección, que dejaban abierta la puerta a una ampliación posterior hacia otros ámbitos locales, fueron de dos tipos:

- ❖ En primer lugar, conocer qué estudios se habían realizado que tuvieran relación con algunos sectores tradicionales, pero que mantienen un indudable dinamismo actual en los espacios rurales de la región y son motor fundamental en la creación de empleo, tal como ocurre con el calzado, el mueble, la confección o la agroalimentación.
- ❖ Conocer cómo se realizó la comparación entre estos municipios que tenían productos similares, para poder constatar las estrategias y obstáculos comunes hacia la innovación, pero también las diferencias que guardan relación con las respuestas locales frente a los procesos globales de reestructuración productiva.

Con la información recogida y la organización de la información de todos los documentos, materiales, datos, folletos, planos, encuestas, anotaciones de campo, datos históricos, artísticos y culturales, etc. Era necesario organizarlo de una forma eficaz para poderlo consultar de forma rápida.

La organización de la documentación y las fuentes la he organizado por temáticas y casos, con su correspondiente estudio de fichas existentes, utilizadas en los casos elegidos. El análisis de las encuestas, se ha realizado por bloques temáticos, para realizar una rápida comparación de los datos.

CAPÍTULO 2

2 DIFERENCIA ENTRE DISEÑO Y DIBUJO TEXTIL.

"En la propia significación etimológica la palabra "artesanía" hace referencia a los conceptos de "arte" y "técnica", pudiendo remontarse por ello a los orígenes mismos de la "Historia del arte humano".⁴

2.1 LA ACTIVIDAD TEXTIL. ARTE - ARTE APLICADO - ARTESANIA-DISEÑO.

Las transformaciones que se están produciendo en el área artística, en todas sus manifestaciones, ya sean urbanas como rurales, se están desarrollando y recibiendo una nueva atención por parte de los investigadores, instituciones nacionales y europeas. Esta preocupación hacia este área artístico, cultural y patrimonial al mismo tiempo, puede estar provocado o acelerado por las transformaciones del sector agrícola que se vive como consecuencia de los planteamientos comunitarios europeos, la nueva urbanización y mecanización del campo, la descentralización hacia espacios periféricos, la preocupación y conservación medioambiental, cultural y de los pueblos, que conlleva una reorganización de las políticas de desarrollo hacia el mundo rural en Europa.

Pero como en todos los sectores en el que influyen estas políticas socio-culturales, provocan grandes y difíciles contradicciones sobre la evolución que se están desarrollando, las que se permiten desarrollar en función de los entendimientos individuales, o simplemente las que se pueden desarrollar en relación a las políticas o actuaciones que se ubican dentro del marco europeo.

Al hablar de la actividad textil, la complejidad aumenta por la evolución cultural, educativa, y política que estamos viviendo; hay que introducir un elemento nuevo, que se desarrolla fundamentalmente en los temas que se plantean dentro del ámbito o de los espacios rurales. Me refiero a lo que se ha definido como ruralidad, dentro de una actividad industrial. Al intentar entender o encontrar criterios de identificación para el sector rural, nos encontramos con gran complejidad y ambigüedad que se basa en un "concepto caótico y controvertido" sobre cuya definición no existe acuerdo ni entre los científicos, ni entre países como nos indica Ceña Delgado, 1992: 13. Esta complejidad se constata de forma muy evidente, en el momento en el que queremos encontrar un punto común dentro del área artística-industrial, y nos encontramos con la misma dificultad y complejidad. Aspecto este, que se pone de manifiesto a partir de la Revolución Industrial.

Estos aspectos se ponen de manifiesto con el primer gran dilema del arte del siglo XIX, desde que se produjo la revolución industrial. Me refiero a las distinciones entre

⁴ Informe 01/08 del Consejo Social de Castilla – La Mancha. Sobre el Plan de Ordenación y Promoción de la Artesanía de Castilla – La Mancha. Aprobado en Pleno el 21 de Mayo de 2008. pág. 5

el Arte Superior o Mayor y Arte Popular o Menor, son dos fenómenos distintos que se analizan según los diferentes estratos culturales y sociales a que pertenecen los productores y los destinatarios de esas artes.

2.1.1 Arte popular.

Para Hauser, el arte popular es la actividad poética, musical y plástica, de estratos sociales con una formación natural y fruto de la experiencia cultural y no perteneciente a la población industrial y urbana. Que sólo se manifiesta al final de la Edad Media cuando en Europa aparece la nueva clase social burguesa, para seguir durante los siglos XVI, XVII y XVIII hasta la irrupción de la Revolución Industrial que al concentrar en las urbes grandes masas, venidas del mundo rural. Es entonces, a partir del final de la Edad Media en adelante, cuando podemos calificar de populares una serie de objetos que no iban destinados ni a las minorías selectas (la corte, los militares, los nobles y algunos sectores del clero medievales) ni a la población estrictamente campesina. Los cambios económicos y sociales que favorecen la aparición de una clase media, colocan precisamente a ésta, como destinataria de esos objetos que por su módico precio pueden ser adquiridos por ella. Entre ellos, parece evidente que la cerámica decorada con pretensiones artísticas y las estampas tienen lugar de primacía entre la nueva clase burguesa, y son las primeras manifestaciones "populares" desde un punto de vista sociológico.

Esta complejidad social, también se recoge en la cantidad de significados que puede tener un término como artesanía:

1. Ciencia como un conjunto de verdades a cerca de un orden determinado de cosas, y arte es un conjunto de reglas que facilitan el modo de hacer una obra. La ciencia estudia los principios de donde se deducen las reglas, y el arte estudia las reglas, pero sin conocer el principio de donde se derivan.
2. Son reglas donde los consejos que se dan para hacer bien una obra. Nacen de la naturaleza misma.
3. Y otras muchas que se desarrollan, pero que implican una producción manual como iremos viendo en distintos momentos.

Si se habla del artesano, se pone de manifiesto otro gran problema o dilema, si se debe o no compartir la idea de ser artista o no. En un momento determinado cuándo puede ser considerado como tal y por qué. Se trata pues del hombre que tiene la facilidad para ejecutar con perfección una obra, sabiendo lo que ejecuta, y sometido a unos condicionantes importantes, como le sucede a un escultor, o a un grabador, o a un dibujante, o pintor. Si falta este conocimiento, sea la conciencia de lo que hace, no es artista, aunque sus obras estén admirablemente ejecutadas.

El concepto de "popular" no aparece, tal como lo entendemos hoy, hasta el siglo XVIII, porque hasta ese momento todo lo que hacía el pueblo estaba cargado de matices que no le daban suficiente categoría como para valorar lo que produce artísticamente. No es extraño, pues, que el Diccionario de Covarrubias de 1611, califique a lo "popular" como "cosa vulgar o del pueblo".

En el Romanticismo se cuida con un mimo y trato entrañables todo lo que al pueblo se refiere. Los románticos ensalzan todas las manifestaciones que ellos consideraron como expresión genuina del alma nacional.

Si hablamos de los orígenes del diseño tenemos que remontarnos a Leonardo da Vinci, que está considerado como el representante más destacado del diseño en el Renacimiento en virtud de la significación y la inventiva de su obra.

Pero será en el siglo XIX, con la revolución industrial, cuando se habla de diseño industrial en el sentido en que lo entendemos en la actualidad. (División del trabajo, el proyecto y la ejecución del producto) y es el resultado de un trabajo en equipo.

En 1902, Henry van de Velde creó un curso práctico de artesanía artística que en 1906 se convirtió bajo su dirección en la Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes y Oficios). En 1919 tras su fusión con la Escuela Superior de Artes Plásticas, nació la Escuela Oficial de la Bauhaus de Weimar con Walter Gropius.

La palabra **artesanía** nace con su actual significado prácticamente al mismo tiempo que la producción seriada en gran escala, y fue fruto de la necesidad de diferenciar entre los objetos obtenidos por este método, idénticos entre sí, y los elaborados uno a uno, que reflejaban la personalidad del artesano

Las artes aplicadas y la artesanía son elaboraciones manuales, o en las que pueden intervenir instrumentos y maquinarias, pero concibiéndose cada ejemplar de una manera aislada: nada más alejado del concepto de artes aplicadas que la serie de los objetos proyectados por el diseñador industrial.

Complejo es intentar definir y diferenciar artesanía, arte aplicado y diseño, en el mundo contemporáneo, donde lo que se busca es un artista plástico capaz de tener en cuenta:

1. Idoneidad con el material utilizado.
2. Posibilidad material de realización.
3. Conocimiento del proceso de realización y posibilidades de mejoras técnicas.
4. La forma que adoptará el objeto será concebida en concordancia con su función concreta, y que suele responder a condicionantes como:
 - Funcionalidad.
 - Posible ampliación de su utilidad.
 - Máxima estética posible.
 - Capacidad para manejarla con comodidad.
 - Facilidad de transporte.
 - Aptitud de reconstrucción por piezas para facilitar el embalaje.

- Reparación sencilla y cómoda.
- Estabilidad y proporcionalidad.
- Adaptación al trabajo y duración sin desgaste.
- Inactividad y seguridad del destinatario.

5. Durabilidad de la obra o acción que se quiera desarrollar.

Por otro lado, **Ernst Fisher** sostiene que la abundancia de patrones tradicionales favorece y fundamenta las manifestaciones del arte popular, aunque, en esencia el acto creativo corresponda a un individuo que, naturalmente, expresa las ideas y sentimientos de una comunidad, en la que le ha tocado vivir.

Todos esos objetos y cuantos queramos imaginar sirven de soporte para crear verdaderas obras de arte. Son objetos aparentemente cotidianos que, atrapados por las exigencias de la utilidad, dejan al artista, generalmente un artesano, un margen muy estrecho que no le impedirá sin embargo alcanzar cotas de extraordinaria belleza transformando la cotidianidad en algo excepcional. El perfecto equilibrio entre forma, materia y función será la piedra filosofal de estas artes.

En opinión de Gruber, el viejo conflicto y reivindicación para las artes decorativas de una situación idéntica a aquella que gozan las artes mayores no deja de ser un error. No se trata de reivindicar, sino de subrayar la especificidad de las artes decorativas, profundizar en la diferencia de la naturaleza que las separa de las tres artes principales y la dependencia que existe respecto a ellas. Sería la forma de descubrir un arte noble demasiado desconocido.

Las artes decorativas nos facilitan la reconstrucción de los distintos modos de vida. Esa capacidad de análisis de una sociedad desaparecida, cómo pueda ser la sociedad, las distintas estancias de una vivienda, por ejemplo, tienen funciones diferentes según la cultura de que se trate, y lo mismo ocurre con el mobiliario, la indumentaria, los adornos, etc.

Pero la artesanía es algo más que un mero hacer con las manos objetos más o menos útiles. En el mundo de hoy, es un modo de producción de la sociedad tradicional que todavía no se resigna a desaparecer. De aquí que tenga que ser vista no sólo como un producto de días pretéritos próximos o remotos, sino como un producto histórico cuya presencia hace que tomemos conciencia de unas formas de vida. También es cierto, que desde las políticas europeas son muchos los planteamientos y ayudas que se están produciendo hacia este sector. La ayudas no son sólo económicas sino también técnicas, investigaciones y apoyos para la reacción y consolidación de redes europeas de artesanos.

Si bien la mayoría de las grandes figuras del Movimiento Moderno recibieron una educación académica tradicional basada en los criterios del siglo XIX, la mayoría se rebeló contra los aspectos de su formación que habían quedado vacíos de contenido y contra criterios sin significado ante una situación rápidamente cambiante en las

relaciones sociales y culturales. La enseñanza académica tradicional daba poco valor al hecho de mirar para ver y experimentar y demasiado valor a mirar sólo para verificar la "realidad" de las concepciones intelectuales. Pero no impide que se desarrollen escuelas y corrientes paralelas, unas con una fundamentación filosófica, otras con una fundamentación política, otras con una fundamentación de oficio y maestría en los procedimientos.

Estos planteamientos paralelos no impiden que se produzcan influencias constantes, entre otras razones por qué un mismo artista puede empezar con un planteamiento o fundamento determinado y evolucionar hacia otro completamente diferente y en la mayoría de los casos, opuestos. Nos encontramos con opiniones como las de Espinosa, (1997:11); donde nos muestra la relación entre la decoración y la artesanía, qué puntos tienen en común y cómo sus relaciones evolutivas son dependientes, nos recuerda que decorar es situar en una pieza unas coordenadas compositivas, resaltar su capacidad, resaltar su finalidad una de la otra y lo compara con la disciplina arquitectónica diciendo:

"Es la disciplina arquitectónica [...]. El ritmo, la simetría, el cierre del círculo, la línea quebrada, son ejercicios que nos complacen y animan a desplegar escenarios dibujados que se viven, al mismo tiempo, como habilidades adquiridas y como embelesadas contemplaciones."⁵

El acercamiento a una definición y diferenciación entre diseño y dibujo textil, obliga a recordar, diferentes definiciones, entre ellas incluso contradictorias que nos muestran la complejidad de un tema como el que se presenta en esta tesis.

Nos encontramos con términos cercanos a la cultura popular y sus actividades. Con la dificultad de marcar los límites entre los conceptos e ideas que manejamos en el día a día. Con un lenguaje propio y que debería ser exclusivo para las aplicaciones de diseño. Lo cierto de todo ello es la dificultad, para encontrar los límites entre los conceptos. Muchos de ellos, son los mismos y su diferencia está, en el período histórico en el que fue utilizado.

Si nos fijamos en la polémica que suscita la palabra **decoración**, por su significado actual y lo que ha significado dentro de los aspectos estéticos, nos encontramos con estudios en que su utilización está vinculada a pensamientos y conceptos de vistosidad, boato, engalanamiento o exceso, provocando importantes controversias.

La palabra decoración une los aspectos de formación y tradición academicista, pues potencia un sentido de orden, una gramática y por tanto una identidad del marco en el que se aplica. Aspecto éste, común al dibujo aplicado, al diseño aplicado y a otras manifestaciones artesanas como la cerámica, el mueble o la orfebrería. Se sabe que desde el siglo XIII, la geometría era una materia de enseñanza, que culmina en el Renacimiento con las leyes de la perspectiva.

⁵ José L. ESPINOSA, "Trazas maestras. Estructuras compositivas en la decoración cerámica" "Cuaderna" 5, (revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra) Junio, 1997, Talavera de la Reina. Pág. 11 ss.

Será entonces cuando las retículas compositivas formarán parte habitual de la pintura, y la influencia hacia otras artes y expresiones decorativas será continua hasta nuestros días.

Es cierto también que en la artesanía se ha producido un desarrollo creativo importante, que en su evolución particular y singular se ha compartido por el conjunto social (también en los textiles, en los bordados, en los encajes, la cerámica en la pintura, como en la poesía o la música).

Los artesanos heredan técnicas, formas y códigos de representación, composición, trabajan sin introducir modificaciones. Se trata de una actividad convencional, mecánica, asequible; y sobre este "código" destaca el artesano que desarrolla o tiene en cuenta las potencialidades plásticas de las técnicas. Y como dirá José Luis Espinosa "sus esbozos y sus conclusiones se convierten en ejercicios metalingüísticos que exploran la maleabilidad del lenguaje hasta lograr propuestas que dilatan sus posibilidades expresivas. Los códigos del artista se introducen en sistemas crecientes y relevantes estéticamente, muy aptos para convertirse en mitos de la historiografía. Hoy, en la revisión de la moralidad del proyecto, se ha abierto un mayor espacio para la ética. Una ética para la cual la decoración no es relevante. Frente a principios de coherencia su papel está en tela de juicio"⁶

Podemos afirmar que en el período románico se produce un acercamiento a la organización de las composiciones, a través de retículas (tan importante para la planimetría de diseño), donde queda congelado el movimiento de las figuras, ya sean animales, figuras humanas, vegetales, etc. Es también el período en donde se fusionan y confluyen expresiones artísticas jerarquizadas propias del cristianismo, judaísmo y la avanzada aritmética árabe. Un ejemplo clarividente son los manuscritos miniados.

2.1.2 Arte aplicado.

Cuando se habla o se intenta definir el arte aplicado se produce una conexión con lo que se conoce en la historiografía como artes industriales. La característica principal de este concepto es la unión de arte o formas artísticas y utilidad o aplicación a un objeto. Se trata pues, de dar contenido artístico a utensilios cotidianos como: vitrales, cuberterías, tejidos, indumentaria, contendedores de líquidos, etc.

Otro aspecto que influye en este análisis es la relación antropológica de los objetos con el hombre, sus costumbres, ritos, tendencias artísticas del momento en el que se produce el objeto, la propia evolución del uso de estos elementos y sus vinculaciones sociales. Como se ve la complejidad en la definición es grande y lo que se recoge, a la hora de utilizar un lenguaje u otro es el enfoque del estudio que se quiere desarrollar. No es lo mismo plantear este trabajo desde la historia, la pre-industria, las costumbres, los ritos, la filosofía, etc. Según Concepción Villamil la

⁶ ESPINOSA, op.cit., pág.13

complejidad es difícil de resumir en una definición o como nos plantea Natacha Seseña.

Concepción plantea el interrogante de cómo se debe entender el arte aplicado desde la historiografía y la necesidad de ennoblecer los instrumentos de los que depende su adaptación a un medio hostil determinado, y dotarlos de una forma armónica que responda a la idea de belleza de la época en el que se desarrolla esta actividad. Nos dice que "han de reunirse en ella las dos características de producir objetos que tengan para el hombre solo o para la sociedad una utilidad manifiesta, pero completando este, primer aspecto con calidades estéticas que conviertan cada pieza en algo estéticamente bello, con arreglo a los cánones de belleza propios de cada época, en cuya expresión intervendrán muy diferentes elementos de juicio, bien sea la propia calidad de la materia trabajada, las técnicas utilizadas en su ornato, la proporción armoniosa de la forma, etc., sobre los cuales la sensibilidad personal de cada artista ejecutor actúa como agente catalizador"⁷. Sin embargo Natacha relaciona arte-popular-utilidad-época e intenta recordar que estas actividades de arte aplicado son la expresión del alma colectiva de un pueblo o zona y se debe analizar el entorno en el que se desarrollan estas manifestaciones. En su estudio va a plantear cuatro enfoques que pueden ayudar a entender que es lo que quiere decir "alma colectiva".

El primer enfoque está relacionado con los planteamientos de análisis románticos donde se une la idea de arte popular con la idea de genio del pueblo. Otro enfoque es la relación con lo que se denomina artes mayores entendidas como degradación de estas artes y por tanto deben ser olvidado su estudio, que para Arnold Hauser, (1961: 361), por el contrario "arte popular" es la "producción artística o pseudo artística que responde a las exigencias de un público predominantemente urbano, semi-ilustrado y tendente a la masificación."⁸ O Herbert Read que define el arte popular como la creación realizada por gentes sin cultura de acuerdo con una tradición indígena que nada debe a influencias extrañas, al menos a las influencias verticales de otra clase social.

Esta característica, hace al arte popular y su vinculación con el arte aplicado, que se relacione con una tendencia hacia la abstracción, basada en la naturaleza y los motivos de la decoración. Y su conservadurismo, lo que hace difícil, para encontrar una cronología y la universalidad de motivos en distintos lugares, que muchas veces no se conocen que pudieran haber estado relacionados.

Otro enfoque es el que nace de los que consideran que se debe diferenciar "arte del pueblo" y "arte popular", y por último los que justifican el estudio de las artes aplicadas por la existencia de las tradiciones históricas y artísticas, que son en su medida, las que justifican la abundancia y riqueza del arte popular. Natacha lo plasma con claridad cuando dice:

⁷ FERNÁNDEZ- VILLAMIL, C. *Las artes Aplicadas*. Vol. I, Jomagar, Madrid, 1975. Pág. 12

⁸ HAUSER, A. *Introducción a la historia del arte*. Guadarrama, Madrid, 1961. Pág. 361

"Los románticos, o sus seguidores, descubrieron las canciones del "pueblo", la cerámica del "pueblo", el "Folklore" en suma, y pensaron que todas sus manifestaciones artísticas eran creación colectiva que pasa de generación en generación."⁹

Una de las características comunes a la mayoría de las artes aplicadas es el anonimato, que trabaja con motivos históricos y temas que se repiten hasta el estancamiento de sus manifestaciones formales y técnicas.

2.1.3 Arte decorativo.

La necesidad de definir lo que hace el hombre y su necesidad de indicar su adaptación, posición social y los símbolos de poder, al medio que le toca vivir; se va a realizar fundamentalmente a través de la Cultura. Y es esta Cultura de la utilidad, la que influirá en considerar o no los objetos bellos, teniendo en cuenta por supuesto, la época histórica en la que se desarrolla. El arte (en cualquiera de sus manifestaciones) está al servicio del hombre y sus necesidades, tanto materiales como espirituales, es un valor añadido a los individuos (de forma individual o colectiva).

Esta necesidad de entender, definir y estructurar la decoración es para Alberto Bartolomé Arraiza, (1999:10) una necesidad de expresión artística, que necesita transformar en arte todo lo que le rodea, buscando la piedra filosofal del perfecto equilibrio entre forma, función y materia. Creo que es importante, en este contexto recordar sus palabras:

"Reservando el término de "artes decorativas" a las producciones realizadas a partir de la Edad Media. A pesar de lo discutible de esa convención, dado que no es este el lugar adecuado para plantear una controversia metodológica, dejaremos a un lado las producciones llamémosles "arqueológicas", centraremos el contenido de esta obra exclusivamente en lo "convenido". "¹⁰

Al igual que Alberto Bartolomé, somos muchos los que consideramos que toda esta complejidad en la definición, tendría otro enfoque y consideración social, cultural y económica; si se aceptara que las artes decorativas tienen una importancia como manifestación artística independiente y al mismo tiempo son testimonio de la evolución de las sociedades en las que se genera. No olvidemos que tiene una capacidad para ser entendida y llega a un gran número de personas, aspecto éste que no tienen otras manifestaciones artísticas. Muestra de alguna manera el refinamiento colectivo de una sociedad.

Las artes decorativas nos permiten acercarnos a las formas, modos y costumbres de vida. Nos muestra el intercambio de elementos artísticos y no artísticos que nos permiten identificar estilos, épocas y nos muestra el valor histórico y antropológico de la cultura que se estudia o analiza. Esta forma de acercamiento al arte decorativo,

⁹ SESEÑA DÍEZ, N., *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid, Edit. Nacional, 1975. Págs. 24, 25

¹⁰ BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. *Las artes Decorativas en España*. Vol. XLV Madrid, Espasa Calpe, 1999. págs 9-10

que Espinosa, (1997:8), nos muestra, aplicado a la cerámica, es común para otras artes decorativas como son los textiles en general y nos dice:

"Las artes decorativas despliegan sobre la superficie una red y sobre ella prenden lo representado. Su conquista es la de la estructura y su plástica la de la organización."¹¹

Nos encontramos muchas veces, ante la expresión de un espacio bidimensional (en la mayoría de los casos) que somos capaces de controlarlo y de disfrutar como consecuencia de este proceso¹². Normalmente las expresiones que se manejan surgen de los esquemas más sencillos y que se trata de un lenguaje asimilado por nuestro espacio compositivo mental. Cada figura está en su sitio y responde (normalmente) a un repertorio aplicado a lo cotidiano.

2.1.4 Artesanía.

Al hablar de artesanía, nos encontramos con tres aspectos que hay que tener en cuenta y que al mismo tiempo se interrelacionan. El primero de estos aspectos está relacionado con el significado: "artesanía" relaciona dos conceptos el de arte y técnica. Esta relación deja traslucir que se trata de una actividad que no se puede separar del Arte ni de la Cultura. El segundo aspecto está relacionado con el conflicto, que supone para la artesanía, la Revolución Industrial. Lo primero que proporciona es la creación de dos niveles de trabajo, creación y reconocimiento social. El tercer aspecto es el que está directamente relacionado con la producción y ese intento constante de querer igualar a la industria y a la artesanía, que queda reflejado desde el momento en que el sector artesano está siempre vinculando al ministerio de industria.

La unión de la artesanía con la Cultura ha facilitado que este sector se haya manipulado con criterios ideológicos, tanto hacia una tendencia como para la contraria.

Cuando se emplea la palabra "artesanía", se piensa en algo elaborado con mimo, sin tener en cuenta el tiempo de ejecución y realizado a mano. Además se busca que las piezas, aún siendo iguales sean diferentes. Y por último se pide que sea un objeto de alta calidad técnica y de belleza. Son muchas las definiciones y entre ellas quiero destacar la definición que proporcionó Antonio Cea, (1895:9), cuando escribió que en la artesanía -saber tradicional heredado- aparte del conocimiento del oficio, pesa mucho el acervo de elementos diferenciales y culturales que el artesano y la pieza "respiran" del entorno que los rodea, alejándolos radicalmente del producto en serie. El conocimiento de una artesanía implica y conlleva el de la sociedad en que se desarrolla"¹³

¹¹ ESPINOSA, op.cit., pág. 8

¹² MIO. Tanto para el que lo realiza como para el que lo disfruta.

¹³ CEA GUTIÉRREZ, A. *Guía de la Artesanía de Salamanca*, Madrid, Ed. Ministerio de Industria. 1985, Pág. 9

Desde la década de los 70 hasta la actualidad se ha escrito mucho acerca del tema artesanía, artesano, oficio artesano, etc. como lo que nos relata Manuel Luna o Juan Llabrés. El primero dirá: (1988:14) "Si lo buscamos en enciclopedias de solvencia como la de la editorial Espasa-Calpe, por sólo citar un caso significativo, pronto podemos constatar que no llega ni a aparecer. Si lo hacemos en el Diccionario de la Academia vemos que es sólo a partir de la edición de 1956 cuando podemos constatar su presencia, aunque haciéndolo de una manera escueta y rudimentaria, al decir que es arte u obra de artesanos entendiendo que éstos son aquellas personas que ejercitan un oficio meramente mecánico, aunque modernamente se incluya en éstos a los que hacen por su cuenta objetos de uso doméstico con un sello personal que lo diferencia del producido industrialmente."¹⁴ Y el segundo (1982:23) nos recordará que "Entendemos por Artesano aquel que ejerce un arte o un "oficio mecánico" o, dicho en otras palabras, el artífice que elabora a mano sus obras pensadas para el público, que las estima y las adquiere tanto como utensilios imprescindibles como para ornato personal o doméstico. El variado complejo de sus actividades laborables y de sus obras es lo que se denomina Cultura Material, que estudia la Antropología Cultural y que conocemos comúnmente con el nombre de Artesanía."¹⁵

2.1.5 Diseño.

Existe mucha bibliografía e ideas asociadas a la palabra **diseño**. La primera y más importante es que estamos ante un lenguaje de los productos susceptibles de ser fabricados y la relación con los sentidos del hombre. Por ello, no se debe olvidar las funciones que debe cumplir el objeto (en nuestro caso los bordados). Por un lado las estéticas o de gusto, por otro la propia de utilidad y por último simbólicas.

Junto a este planteamiento existen numerosas definiciones semánticas como la planteada por Horst Oehlke (1977) que propuso definir el diseño sino describirlo. O los que consideran a Leonardo da Vinci como el primer diseñador O los que nos recuerdan que en el año 1588, el Oxford English Dictionary, ya recoge la palabra diseño, que lo asimila a un objeto de arte aplicado. O los investigadores históricos como Axel von Salden (1987) que dice que en el siglo XVI en Italia ya se hablaba de "disegno interno" (la idea de un proyecto a ejecutar) y "disegno esterno" (la obra ejecutada), etc. Hasta que llegamos a Mart Stam, cuando en el año 1948 opina que diseñador es la persona proyectista que trabaja para la industria en cualquier campo, y en particular para la creación de nuevos elementos y materiales.

Será en Alemania, hacia los años sesenta, donde se preocupen de la importancia de asociar al diseño conceptos sociales como "valor cultural" y del "valor de uso" del producto. (Esta asociación de ideas es común a las artes aplicadas, al arte

¹⁴ LUNA SAMPERIO, M. y FLORES ARROYUELO, F. *Guía de la Artesanía de Murcia*. Madrid. Ed. Ministerio de Industria 1988, Pág. 14

¹⁵ LLABRÉS RAMIS, J. y VALLESPÍR SOLER, J. *Guía de la Artesanía de Baleares*. Palma de Mallorca Ed. Ministerio de Industria 1982 Pág. 23

decorativo y a la artesanía). Pero será necesario llegar a 1988 para que Horst Oehlke, nos recuerde que en el diseño de cualquier tipo se debe tener en cuenta:

- El objeto como utilidad práctica
- El objeto como comunicación social
- El objeto como percepción sensorial.

Es, conocido por todos, que desde los años setenta, Gui Bonsiepe propuso interpretar el diseño industrial como un medio a través del cual se pudieran alcanzar una serie de objetivos como son:

- La mejora de la calidad medioambiental, siempre que ésta venga determinada por los objetos
- El aumento de la productividad
- El aumento de la calidad de uso de los productos
- La mejora de la calidad visual o estética del producto
- El aumento de las ventas de la empresa.

Estos objetivos poco a poco, también se han ido exigiendo a los productos artesanos, pero al mismo tiempo se les exige que su productividad sea manual. Al mismo tiempo se les concibe como una empresa industrial de pequeño calado. Ésta visión planteó la existencia de diferentes tipos de diseño como el diseño para la metrópoli y diseño para la periferia, sin olvidar cuestiones como la protección del medio ambiente, el ahorro energético, la posibilidad del reciclaje, la durabilidad y la ergonomía. Todo esto nos muestra la complejidad para definir y el gran abanico de descripciones relacionados con el diseño y sus aplicaciones formales y estéticas. Bernhard BÜRDEK nos recuerda esta complejidad y nos orienta cuando dice:

"Las múltiples corrientes y direcciones del diseño se reflejan en el uso del concepto mismo [...] que el objeto de conocimiento de la teoría del diseño y también de la actividad práctica de los diseñadores-, es el lenguaje del producto."¹⁶

A causa del progresivo desarrollo de los métodos de producción del siglo XIX se rompió la unidad previa entre el proyecto y la ejecución en la artesanía. La directriz de Gropius era conseguir que el arte y la técnica formaran una nueva unidad acorde con su tiempo. Planteamiento que aún hoy sigue sin resolverse y se continúa diciendo en determinados ámbitos que la técnica no necesita del arte, pero el arte necesita en gran medida de la técnica.

¹⁶ BÜRDEK, B. *Diseño. Historia y práctica del diseño industrial*. Ed. Gustavo Gili, 1994 Pag. 28 ss.

2.1.6 Patrimonio.

Para hablar de Patrimonio es necesario recordar los trabajos realizados por el jurista José Luis Álvarez Álvarez, después de la publicación de la ley de Patrimonio de 1985. Nos recuerda la riqueza y variedad de nuestro Patrimonio y nuestra obligación de preservarlo.

El Patrimonio Cultural durante el siglo XIX, fue bastante desconocido para una mayoría de la sociedad, y sólo unos pocos, es decir, intelectuales y artistas le dieron la importancia que tenía. Será en el siglo XX cuando se produzca un enorme cambio, que podemos afirmar que aún no ha terminado y que con tanta claridad recoge la Ley de 1985, en su exposición de motivos cuando dice en su artículo 46: "El Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea. La protección y el enriquecimiento de los bienes que lo integran constituyen obligaciones fundamentales que vinculan a todos los Poderes Públicos"¹⁷

Si eso es verdad, respecto por la excelencia y volumen de nuestro Patrimonio y por lo que ha significado y significa como expresión y pensamiento de Nuestra Cultura, es por tanto, nuestra responsabilidad en mayor o menor medida que el Patrimonio Etnográfico Textil se preserve, frente al mundo y las generaciones venideras.

Nuestra cultura, tanto la recibida de la historia, como la creada por nuestros contemporáneos, es decir, no sólo la herencia cultural, sino la capacidad engendrada por esos hábitos creativos, somos una de las grandes culturas de la humanidad, de Europa y uno de los vínculos esenciales de los españoles entre sí. El Patrimonio Cultural Español (material e inmaterial), es un legado acumulado que tiene un gran valor como testimonio de nuestra propia historia y de nuestra contribución a la civilización universal.

Este planteamiento parte de una idea fundamental en el que no es posible considerar y tratar al Arte y la Cultura como un lujo o algo que cuesta dinero mantener y no produce nada. Pues, el bienestar, la calidad de vida y la felicidad de las personas dependen, en una gran proporción, de las ideas y de los goces espirituales e intelectuales, más que del uso de las cosas materiales.

Pero además, en estas últimas décadas se ha demostrado que el arte, la cultura y nuestro rico Patrimonio Cultural no sólo nos aportan una serie de beneficios espirituales, intelectuales y estéticos, sino también sociales y económicos.

Los cambios legislativos, la entrada de España en la Comunidad Europea en 1986, los distintos tratados a los que nos hemos ido comprometiendo, nos lleva también, a un compromiso para preservar nuestro Patrimonio, incluido el Patrimonio Textil. En la mayoría de los textos o documentos legales se nos recuerda que las señas de identidad de un pueblo están, como en un código genético, grabadas en su propia

¹⁷ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Artículo 46.

cultura. El singular patrimonio acumulado a lo largo de su historia, define la personalidad de una Comunidad, Estado o Nación, marcando con ese acento original y propio, en el concierto universal, la riqueza patrimonial de toda Humanidad.

Es patente la dificultad que existe para definir y ubicar el ámbito textil dentro de la cultura, la creación artística, el pensamiento, el patrimonio y la propia aplicación productiva ya sea para la industria como para la artesanía. En función de esta diversidad, nos encontramos con un amplio abanico de planteamientos técnicos, científicos y de análisis perfectamente diferenciados según se trate de diseño textil o de dibujo aplicado textil.

Existen diferentes percepciones (positivas y negativas) y concepciones (clásicas y modernas) del mundo textil, a lo que se une la dificultad de su evolución debido a los continuos procesos actuales de reestructuración, que vienen de la globalización, que provocan una situación de cambio permanente. Las sociedades rurales en las que se desarrolla esta actividad textil, no están en una situación de "transición", o cambio, más o menos ordenado, desde una situación estable fuertemente tradicional a otra también estable de modernidad, sino que se encuentran en situación de "flujo". Se trata de una situación en la que aparecen problemas sin soluciones. Las relaciones entre comunidades (del tipo que sean) están continuamente cambiando y al no tener un sistema de baremación no nos permite comparar los trabajos que se desarrollan. Estamos constantemente teniendo que marcar e identificar el baremo que se va a utilizar para cada trabajo.

El término "textil" provoca ideas y pensamientos diferentes, dependiendo de las personas o grupo social. Todo ello crea una confusión importante, ya que se están modificando las consideradas de estar ante una actividad rural única, habiendo provocado características nuevas esenciales de la actividad textil contemporánea.

Esta relación recuerda constantemente a la idea rural que plantea **Berger y Rouzier** (1995), cuando dice: el espacio rural es analizado con frecuencia según un punto de partida "monolítico", es decir, en función de las percepciones dominantes, incluso exclusivas, sobre sus características, evolución y futuro. Así, en el plano socio-económico, generalmente es abordado a partir de sus características estructurales humanas, productivas y sociales. Dominado durante largo tiempo por la actividad agrícola, es todavía frecuentemente, ver como el espacio rural es tratado en términos de espacio agrario, tanto en el nivel de diagnóstico como en las perspectivas de ordenación. Por otro lado, lo rural es igualmente tratado con referencia al medio urbano dominante.

A pesar que ya no existe la oposición entre espacio urbano y espacio rural, sino diferencias de intensidad con características comunes. La evolución del espacio rural es tratada en función de las diversas mutaciones que afectan al medio urbano.

Actualmente es necesario integrar en el análisis nuevas componentes socio-económicas capaces de ser determinantes sobre su evolución, más allá del problema agrícola o de la expansión urbana. Así, las definiciones más modernas se hacen eco de las recientes transformaciones económicas, sociales y espaciales fruto de procesos diversos como la globalización económica, la producción flexible, la descentralización productiva, la nueva agricultura, la pluriactividad, la progresiva

homogeneización de los modos de vida, las mejoras en los transportes y la comunicación, la repoblación del campo, etc., basándose en criterios transversales.

La idea central sobre el significado y la importancia actual de la actividad textil, está fuertemente unida a la idea de ruralidad, entendida como el espacio rural que ha dejado de ser un espacio homogéneo, y que gracias a la diversidad que le caracteriza, ya no es un espacio residual, sino muy al contrario es actualmente objeto de múltiples codicias. De la consideración clásica del espacio rural como "el campo", haciendo referencia a su exclusiva función agraria, hoy en día se puede considerar como un espacio multifuncional y multicultural, que puede ser al mismo tiempo un espacio de ocio y turismo, espacio de residencia, o como territorio económicamente competitivo.

El artesano, generalmente, a diferencia del obrero de fábrica, conoce todo el proceso de elaboración de un objeto, aunque en ocasiones no lo realice por completo. Las piezas, suelen ser realizadas por personas que trabajan en solitario o en pequeños talleres, generalmente familiares. En el informe elaborado por el Consejo Económico y social de Castilla - La Mancha, lo plantea como un antecedente y al mismo tiempo un problema que se debe analizar y buscar las soluciones pertinentes.¹⁸

2.2 DIFICULTADES PARA DEFINIR LA ACTIVIDAD TEXTIL: BORDADOS Y ENCAJES.

Como consecuencia de la diversidad que caracteriza el mundo textil en la actualidad, uno de los grandes problemas que se planteas, está en la propia geografía urbana y rural es, por tanto, su propia definición.

Ya no es suficiente, ni se puede unir arte popular, arte decorativo o artesanía con actividad de pueblos o rural.

2.2.1 Conceptos clásicos.

Los conceptos clásicos relacionados con los pueblos, ya no coincide y está muy diversificada como consecuencia de las transformaciones socio-económicas, políticas, revolución tecnológica, la evolución de los medios de comunicación y la globalización que nos impone la Unión Europea.

¹⁸ Hasta la primera mitad del siglo XX, la artesanía mantuvo un cierto aura de actividad noble y alguna resistencia a la mecanización indiscriminada, superada en los años sesenta del pasado siglo al introducirse el reconocimiento social del diseño, como elemento potenciador de la calidad de los productos industriales. Al mismo tiempo, las artes plásticas comienzan a traspasar sus barreras tradicionales y se abren camino distintas vertientes de la artesanía difícilmente conciliables, en ocasiones: desde la popular tradicional hasta la contemporánea o de vanguardia, pasando por algunas manifestaciones de artesanía convencional (en series pequeñas que introducen un cierto grado de mecanización, especialmente en los procesos auxiliares y acabados) e, incluso, la denominada "artesanía post-industrial" cuyos artífices ni siquiera se consideran artesanos, al percibir a éstos como profesionales demasiado cercanos a la tradición y alejados del diseño. Esta heterogeneidad es recogida en las diversas regulaciones actuales sobre la materia.

Para poder entender el mundo textil, es necesario tener en cuenta los distintos análisis que se han realizado y que tienen que ver con el ámbito rural y popular.

Este tema ha sido analizado con un gran acierto por los investigadores Estébanez y Ceña. Entienden que existen dos grandes grupos con tres significados diferentes pero interrelacionados.

- La definición que nace por la denegación, es decir, lo rural no es urbano. Esta afirmación da a entender que lo rural y (popular) carece de cualidades intrínsecas. Por tanto sin valor, sin cultura, sin patrimonio.
- La definición que nace de lo positivo, es decir, lo rural (popular) tiene importancia en cuanto a sus funciones tanto internas como externas, y queda reflejado en los usos de sus bienes como suelo, composición de la población, tipo de actividad productiva.

Estos dos planteamientos tienen a su vez tres formas de significación que se relacionan, sin olvidar que se está hablando de de lo rural (popular):

1. El aspecto social: se relaciona con bajas densidades de población y el mundo campesino, rural, popular
2. Económico: se trata de la actividad productiva más importante, pudiendo ser el sector primario (el campo, lo agrario)
3. Cultural: se asocia con los valores tradicionales y por tanto relacionados con lo antiguo o arcaico.

TIPOS DE DEFINICIONES	SIGNIFICADOS		
Negativas	Lo no urbano Dicotomía campo/ciudad Lo rural como residual		
Positivas	SOCIAL Bajas densidades demográficas	ECONÓMICO El campo Lo agrario campesino	CULTURAL Cierta retraso valores tradicionales el paisaje

Tabla 4. Tipos de definiciones y significados clásicos relacionados con textiles: bordados- encajes y la idea de rural-urbano.

2.2.2 Concepto de la idea rural o popular.

Partiendo de estas ideas los aspectos rurales, populares acepta que este sector está en un constante cambio que tiene en cuenta los siguientes aspectos:

1. Supone una reestructuración del sector agrario, es decir, se está produciendo una disminución del uso agrícola, es decir, una fuerte mecanización de los procesos productivos.
2. Se busca una mayor diversificación económica, con la aparición de nuevas actividades como ocio, turismo, mejora de las industrias locales a través de la innovación y la cooperación.
3. Creación de nuevas empresas rurales.
4. Se puede producir un éxodo rural, que buscan nuevos residentes que provienen de las ciudades y buscan una mejora en la calidad de vida.
5. Protección del medio habitable y del patrimonio popular y rural (natural y cultural), ante la emergencia de la idea de que el crecimiento a largo plazo sólo puede garantizarse en asociación con la naturaleza.

2.2.3 Noción de continuo rural urbano.

En este debate de ideas y de entornos que tienen una influencia directa sobre la actividad textil en general, y en concreto sobre bordados y encajes, nos encontramos con:

1. Las críticas que se hacen a la concepción de un medio rural homogéneo con características propias y específicamente diferentes a las del mundo urbano, como los denodados esfuerzos por argumentar la disolución de las diferencias entre lo rural y lo urbano y defender la existencia de espacios comunes, simbiosis de los procesos de urbanización del campo y de la ruralización de la ciudad, y por tanto implica que determinadas actividades sólo se pueden desarrollar en determinados entornos.
2. Otras ideas pretenden mantener una idea de lo rural, y por tanto sus actividades, readaptando viejos modelos e interpretándolos como si se tratar de de la continuidad rural y urbano.
3. Otra idea es la que propicia la progresiva idea de invasión del campo por la ciudad, que ha obligado a redefinir lo popular y lo urbano. Esto implica que han de ir desapareciendo progresivamente las características tradicionales. Esta idea fue desarrollada por el sociólogo francés Henri Mendras a finales de los años 60. Dirá que los habitantes urbanos y rurales forman en ciertos aspectos una sociedad única y forman parte de una misma civilización, de hecho, no existe solución de continuidad entre la metrópoli, la gran ciudad, la ciudad pequeña, la villa y la aldea, y sería abusivo cavar un foso entre los dos extremos. Se considera que fue el primer investigador que planteó la necesidad de redefinir campo-pueblo-popular como arcaico, tradicional o antiguo. O Georges Duby

cuando decía: "con toda evidencia, la más antigua división entre el campo y la ciudad se borra bajo nuestros ojos y este hecho se revela como una de las más drásticas mutaciones que afectan a nuestra civilización... se precipita la fusión entre la ciudad y el campo" ¹⁹

A modo de resumen se puede decir que actualmente se están manejando términos confusos y que tienen como elementos comunes:

1. La idea de caótico, por la cantidad de criterios que hay que tener en cuenta
2. La idea de controvertido, por que no existe acuerdo ni consenso entre los investigadores de las diferentes disciplinas, que permitan aunar planteamientos para trabajos de investigación multidisciplinarios.
3. La idea de ambiguo, por que existe una gran variedad de situaciones entre la idea de rural-popular y urbano-ciudad, que afectan directamente en actividades artísticas como son los bordados y los encajes.
4. La idea cambiante, no sólo en la concepción del grupo como comunidad sino también en las propias ideas de arte y sus posibles aplicaciones sociales y comerciales.

A pesar de todo, sí podemos decir que hay una serie de elementos que son propios de lo popular y rural y por tanto, influyen de forma directa en la percepción de la actividad textil (bordados y encajes) y su proyección. Los puntos son:

1. Lo popular y rural tiene entidad en sí mismo y no es una actividad que pueda incluirse como una categoría residual, si lo relacionamos con lo urbano y ciudad.
2. La diversidad actual del concepto se debe a que existe una gran variedad de situaciones poblacionales donde se combinan aspectos económicos, sociales y políticos, junto con la propias características tradicionales de lo popular y rural, que no han desaparecido, pero al mismo tiempo, están definiendo algún contenido o espacio de lo que se considera propiamente rural o popular y no la totalidad de los elementos que deberían configurar su categoría como popular o rural.
3. La idea de multidisciplinariedad sería la única forma de aunar los elementos que se relacionan con la actividad textil: bordados y encajes.
4. La idea popular-rural es algo dinámico que está en constante replanteamiento.

Todo este análisis, pone de manifiesto la complejidad de la actividad textil en momento actual. Pero es necesario tener en cuenta tres elementos parciales que

¹⁹ KAYSER *La renaissance rurale. Sociologie des campagnes du monde occidental*, Armand Colin (Éd), París. Collection U, serie "Sociologie" 1990

son los que van a permitir sintetizar las transformaciones que se deben tener en cuenta, en los procesos de dibujo y diseño textiles contemporáneos:

El planteamiento económico

No podemos olvidar que en los diferentes sectores económicos y en concreto en el textil se ha producido una ruptura entre lo agrario, lo ganadero y lo rural. Siendo ésta una actividad inducida, al servicio de las poblaciones y/o empresas, por todos conocidos como mano sumergida., impidiendo controles, calidad de los productos y provocando abusos laborales importantes. Se trata, pues, de una actividad que se caracteriza por su multifuncionalidad y pluriactividad.

El planteamiento socio-cultural

Si tenemos en cuenta el planteamiento económico, podemos decir que la sociedad popular o rural, es un conglomerado tan complejo como el urbano. Y como dice Kayser (1990), la noción de sociedad rural en singular no tiene actualmente sentido, si es que alguna vez lo ha tenido, pues los grupos sociales que viven en el medio rural tan sólo tienen en común el lugar de residencia, a veces incluso muy dispar. La existencia de múltiples tipos de sociedades rurales no necesita ser probada, pues basta con la simple observación. Las micro formaciones sociales del medio rural son más que simples agrupaciones caracterizadas solamente por el inter-conocimiento de sus miembros: se trata de verdaderos sistemas sociales (sub-sistemas, evidentemente), herederos de una cierta autonomía, dotados de estrategias y objetivos, que evoluciona en interacción muy abierta con su entorno y con los sistemas en los que se integran.

Por eso, nos podemos encontrar desde una población que tan sólo reside en el pueblo y trabaja en la ciudad (al que se desplaza diariamente), hasta los campesinos y artesanos tradicionales. O la población estacional o de fin de semana que se desplaza en busca de una calidad de vida o turística en busca de ocio. O por último los residentes de profesiones liberales que eligen el pueblo como lugar de residencia permanente.

El planteamiento territorial

Es importante este aspecto, pues el pueblo, era considerado como un espacio social, con características geográficas diferenciales y sus componentes diferenciadores con una profunda conciencia histórica, ocupaba un lugar determinante para la localización de las actividades económicas.

Pero estos elementos que eran considerados como ventajas, poco a poco, y en determinados momentos, en la actualidad han pasado a ser un factor de discriminación entre los diferentes territorios, influyendo tanto en el sentido de una mayor atracción, o bien al contrario, en un sentido de repulsión. Esta doble dimensión del fenómeno, conocido y visible desde hace bastante tiempo en el medio urbano, es igualmente importante en los pueblos.

Estas variables y sus combinaciones deben tenerse en cuenta para poder plantear ventajas comparativas y nuevas actividades generadoras de empleo y de riqueza. En la batalla por permanecer atractivos, los lugares utilizan recursos materiales (como las estructuras y equipamientos) e inmateriales (como los servicios) y cada pueblo buscará realzar sus virtudes por medio de sus símbolos heredados o recientemente elaborados.

2.3 INDICADORES DE MEDIDA. POPULAR - RURAL.

Como toda medición, ésta puede ser de variables de identificación cuantitativa o cualitativa, con sus correspondientes ventajas e inconvenientes, que se deben tener en cuenta. El poderlo medir permite crear indicadores que permiten la comparación entre comunidades, provincias o países.

2.3.1 Identificación cuantitativa.

Esta identificación permite comparar variables estadísticas, con el fin de alcanzar definiciones empíricas, teniendo en cuenta tres tipos de datos: la población (totales y densidades), las actividades económicas y el empleo.

Los umbrales demográficos.

Se trata de identificar el tamaño de los núcleos de población más o menos pequeños. Localizados en un hábitat que a lo largo de los años ha creado una tradición, una cultura, una forma de relación. Es una población que tiene la experiencia de haber vivido en interacción con su territorio y, muchas veces, a costa de él, creando importantes elementos de homogeneidad e identidad, en medio de la diversidad de sus habitantes.

Lo cierto es que esto, también tiene sus dificultades a la hora de definir los espacios o los umbrales demográficos. No obstante se considera que debe tener en cuenta los siguientes aspectos:

1. La variación temporal.

Se trata pues de unificar criterios y se considera rural o popular a los municipios rurales van siendo excluidos todos aquellos que superan los 2.000 habitantes.

2. Las modalidades residenciales.

Se basan en la idea de diferenciar urbano de pueblo rural y se realiza a través de los datos recogidos por los censos. En la actualidad se empiezan a tener en cuenta otros aspectos que también son importantes como son la residencia, el trabajo, el consumo, el ocio, las vacaciones, la tercera edad etc., ya que se tratan de nuevas

prácticas sociales, de nuevos medios de circulación y de comunicación y de nuevas limitaciones económicas,

Estas nuevas formas de vida provocan comportamientos diferentes que se deben tener en cuenta, no olvidemos la existencia entre los lugares de residencia y de trabajo, los centros de atracción comercial, la economía del ocio (residencia secundaria, vacaciones,...), todo lo cual se traduce en una reconquista del medio rural, o en una integración progresiva rural-urbana.

Esto implica que la ocupación y el uso del espacio se vuelven mucho más complejo, debido a las variaciones diarias, y al mismo tiempo a las del propio año. La consecuencia de esto es que el indicador que se utiliza muchas veces como considerar a la población como un propio indicador se convierte en incompleto sobre la realidad de uso y ocupación de los pueblos y las urbes.

Todos estos aspectos han llevado al Instituto Nacional de Estadística de España a considerar espacio rural o pueblo al conjunto de entidades singulares de población con 2.000 habitantes o menos, de hecho. Pudiéndose tener en cuenta a una serie de zonas rurales intermedias.

La variables siguen siendo demasiadas, pero en definitiva, la distorsión que produce la consideración del municipio en relación con la entidad podría ser paliada identificando lo rural, en sentido estricto, con los asentamientos de menos de 2.000 habitantes y, con carácter más amplio, extendiendo la delimitación a los asentamientos entre 2.000 y 10.000. En ellos habría que resaltar, según nos indica Molinero y Alario, 1994, en la pág. 61, si cumplen "su papel de motores y agentes de desarrollo en las comarcas a las que sirven y dirigen". Que entonces correspondería a lo que en Francia se denominan Burgos.

He de indicar que estos aspectos los he tenido en cuenta en cuanto que intento proponer una tipología de la actividad artística que propongo y la importancia que supone en su entendimiento los aspectos geográficos, sociales, económicos, políticos y culturales como municipio rural o popular, que tiene en cuenta con conceptos que se manejan en los estudios estadísticos del INE con la realidad histórica de nuestro país.

CATEGORÍA UMBRALES DEMOGRÁFICOS (HAB.)	
Pueblos intermedios (burgos)	Menos de 2.000
Pueblos y aldeas	2.001 - 10.000
Pueblos grandes	10.001 - 20.000
Pequeñas ciudades, centros de servicios y de empleo comarcales	20.001 - 30.000

Tabla 5. Los umbrales demográficos del mundo rural.

Diferencias con otros países.

Los parámetros utilizados por las estadísticas españolas coinciden con los de otros países europeos y occidentales de la Unión Europea, pero difieren mucho de algunos de ellos. Por ejemplo, si tenemos en cuenta los parámetros que utiliza Alemania de la idea de pueblo o rural, nos encontraríamos con un país con una fuerte densidad de población. En el caso de Francia, tiene como variable el empleo en vez de la población.

Actividades económicas.

Es evidente que el primer punto a tener en cuenta es que un pueblo ya no centra su actividad productiva en la explotación agraria, sino que existen otras actividades alternativas que sustituyen o complementan la actividad agraria y/o ganadera. Es fundamental esta idea, para plantear una nueva realidad económica rural, que obliga a idear futuras políticas de desarrollo rural. En este sentido, es necesario tener en cuenta el desarrollo económico que se puede plantear desde los ámbitos terciarios con el turismo, la industria rural, las actividades vinculadas a las artes y al diseño.

Teniendo en cuenta estos factores de producción y la estructura ocupacional de la población activa, como criterios cuantificables y combinándolos se pueden distinguir los siguientes tipos económicos que tienen incidencia en los pueblos o zonas rurales:

- 1 Zona rural peri-urbano muy accesible a los centros urbanos con una densidad de población importante. En ellas se puede, a su vez, combinar tres tipos de usos del suelo:
 - 1.1 Vegas de producción intensiva agroalimentaria, próximas a los consumidores.
 - 1.2 Áreas residenciales de vivienda más barata o de mayor calidad, que experimentan movimientos diarios hacia las ciudades.
 - 1.3 Polígonos industriales en los ejes de comunicación hacia los centros urbanos, formados por un alto porcentaje de industria exógena que busca suelo industrial barato, y a los que se desplazan diariamente trabajadores que residen en áreas metropolitanas.
- 2 Zona rural intermedio, a cierta distancia de los centros urbanos, pero bien comunicado y dotado de servicios, que tienen:
 - 2.1 Una agricultura intensiva que va dando paso a una agricultura a tiempo parcial o de fin de semana.

- 2.2. Las áreas residenciales se relacionan con la segunda residencia y zonas recreativas con calidad medioambiental.
- 3 Zona especializada que configuran sistemas productivos locales de PYMES e industrias.
 - 4 Zona rural muy alejada de los centros urbanos, menos dinámico pero con cierta actividad económica, centrada en una agricultura extensiva y/o una industria artesanal difusa.
 - 5 Zona rural en declive profundo, marginal, escasamente habitado, que tiene suelo o con posible expansión de trabajo o factores de producción agrícola factores de producción Situación geográfica industrial

Perspectiva cualitativa.

Si se considera correcto que hasta los 10.000 habitantes los municipios pueden considerarse rurales. A partir de aquí se produce una complejidad en las relaciones económicas y sociales, que suponen un estudio muy minucioso y delicado para analizar las características cualitativas que nos lleven a definir su función económica, social y territorial, centrándonos fundamentalmente en la forma de comportamiento y de relación de su población.

Lo rural como forma de cultura y de relación.

Este sería uno de los elementos de medición cualitativa como forma de cultura y relación. Entendido como valores, normas, actitudes y comportamientos que orientan y definen y diferencian a los pueblos.

En la sociedad rural las gentes se relacionan de otra manera y tienen una importancia muy marcada los roles y los status de adscripción, por encima de los logros personales. Cada persona tiene asignado un lugar y funcionan redes difusas que articulan de forma constante lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, la libertad y la necesidad, etc.

Se produce un sistema de control social con el objetivo de que nadie abandone el camino que tiene trazado y así poder velar la supervivencia del pueblo.

Pero todas estas impresiones generales tienen sus puntualizaciones en hechos concretos, y en realidad es muy difícil generalizar dada la gran heterogeneidad de los pueblos españoles. A pesar de los cambios y transformaciones que se han producido durante estos años, lo cierto es que no se ha cambiado el modo de ver y de entender que se tiene en estos pequeños núcleos. La desconfianza, el fatalismo, la hostilidad, el localismo, el individualismo, la percepción selectiva y las aspiraciones limitadas, siguen siendo elementos que conforman los estudios que se realizan sobre los pueblos. Son rasgos que configuran la convivencia y vigencia en muchos pueblos de nuestro país. Lo que sí se puede decir es que en algunos

aspectos estos rasgos se han suavizado, el bienestar, el acceso a la cultura, el acceso a la comunicación y la globalidad, han favorecido que estos rasgos se hayan minimizado.

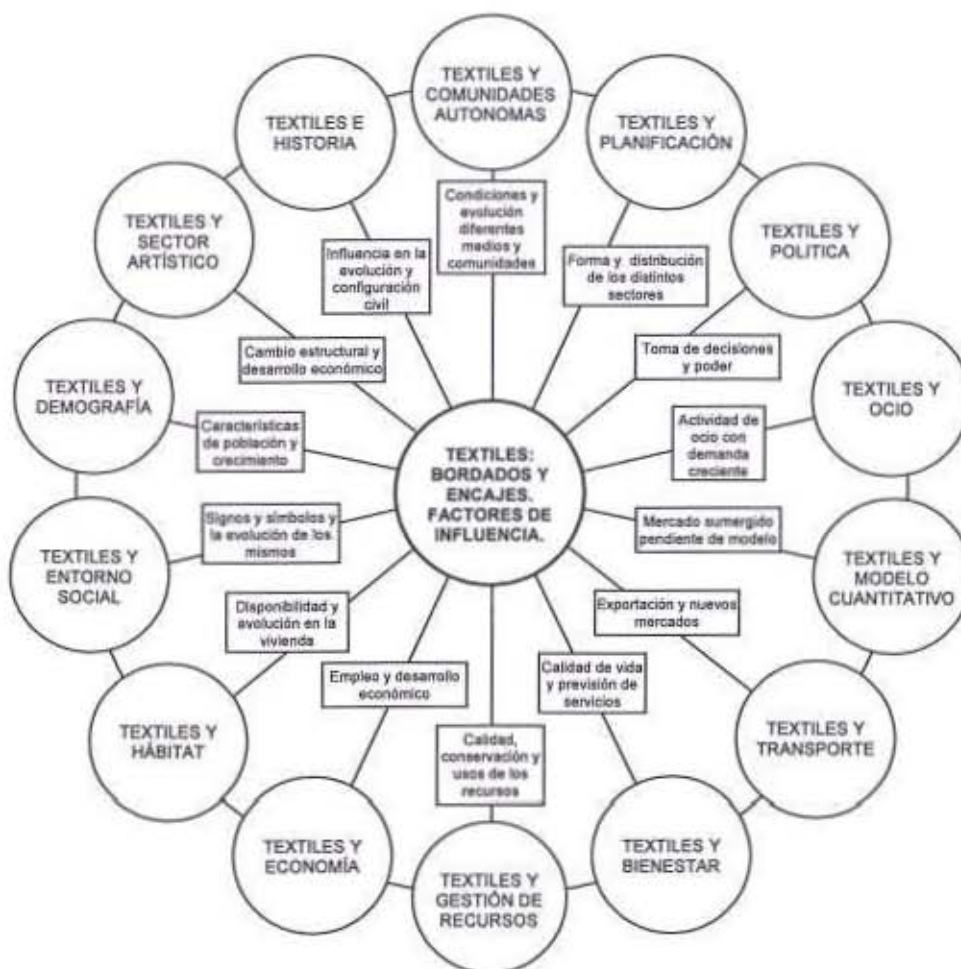
Para poder organizar la finalidad las características socio-culturales de un pueblo rural se pueden tener en cuenta los siguientes aspectos:

- 1 La forma de comportamiento peculiar del pueblo. Se puede generalizar que los habitantes de un pueblo suelen ser desconfiados, pero son capaces de ponerse de acuerdo para solucionar problemas básicos.
- 2 El concepto de ahorro y del gasto es muy diferente, tiene una nueva dimensión del tiempo y del espacio, y una visión distinta del disfrute de la vida, pero lo que está claro es que siempre quieren mejorar. Aunque ha aumentado el consumo
- 3 Suelen ser personas que no despilfarran y tienden a no ser ostentosos, y suelen vivir con cierta modestia pudiendo tener cierta capacidad de ahorro.
- 4 Los conceptos de tiempo y espacio son también diferentes. No existe la idea de un horario fijo, ni la división entre tiempo de ocio y tiempo de negocio. Pero esto le permite que en cualquier momento se puede tomar un descanso, o se alarga la jornada laboral. La noción de espacio, la proximidad hace que todo se realice con relativa tranquilidad. Es decir, el espacio y tiempo son dos variables que enmarcan los diferentes ritmos a los que están sometidos los habitantes del pueblo.
- 5 Sentido de identidad local. Esta característica permite facilitar la conservación del patrimonio propio y diferenciador del pueblo. Es lo más importante que tiene lo local para el habitante de ahí. En general en el medio rural perdura la autoestima, el sentimiento de dignidad y el etnocentrismo. Las gentes se apegan al territorio, al que se adaptan y del que aprenden. El contexto de la globalización, los elementos culturales, que tradicionalmente han funcionado como mecanismos de adhesión de los individuos a la colectividad, lejos de haberse suavizado, se ha acentuado.
- 6 La importancia de las relaciones vecinales de proximidad. Con frecuencia se ha puesto de manifiesto el papel del vecino como signo de solidaridad y de ayuda mutua: la buena vecindad es, sobre todo, una expresión de diálogo y de comunicación y, de forma más distante, un medio de apoyo mutuo. Ser un buen vecino es un valor que queda inscrito en la comunidad y se recuerda con cariño después de la muerte.

El entorno como contexto de relaciones entre diferentes actores.

Otro elemento que se ha estudiado y que tiene una importancia a considerar, es que la idea de pueblo o rural puede ser considerada como "una forma de relación de la sociedad con el espacio", y esta sociedad como un "microcosmos de relaciones" en

el que el "actor" debe ser estudiado no por sí mismo, sino en función de su estrategia en el contexto de las relaciones entre los diferentes actores.



Fuente: Racione 1984. Encontrada en Estébanez, 1988. p.277.

Tabla 6. Los textiles como disciplina ecléctica.

Por eso tenemos que recordar nuevamente que se constituyen, casi de forma natural, 4 grandes grupos:

- 1 La población en sí misma, con los diversos "grupos sociales locales" que se combinan: la población tradicional con los denominados "neo-rurales", la población que reside y trabaja en el ámbito local (campesinos o artesanos tradicionales, nuevos agricultores, empresarios locales, trabajadores industriales, empleados. La población que se encuadra dentro del grupo servicios, profesionales liberales, inmigrantes, jubilados,...). Junto con los residentes que se desplazan diariamente a las ciudades, o a la inversa los trabajadores locales que viven en las ciudades (mano de obra fija o temporal). Los residentes estacionales (veraneantes) y los turistas de fin de semana. Entre todos estos grupos se establecen relaciones sociales, económicas y políticas. La población residente y la población temporal. Sin olvidar: Campesinos, población rural tradicional, artesanos o industriales, agricultores

temporales, empresarios locales, comerciantes, nuevos agricultores, mano de obra estacional, neo-rurales, los turistas de fin de semana, empleados de servicios veraneantes, profesionales liberales, inmigrantes y jubilados.

- 2 Las asociaciones locales de todo tipo (sectoriales, empresariales, culturales, políticas, de género, etc.), cuyo objetivo es defender intereses comunes a través de proyectos diversos. Actúan de intermediarias entre los grupos socioeconómicos y las instituciones políticas.
- 3 Las fuerzas exteriores al pueblo que encuentran algún interés en el espacio local, siendo el caso por ejemplo de las grandes empresas comerciales o industriales, las asociaciones económicas de ámbito supralocal, las agencias de turismo y ocio, los movimientos medioambientales, etc.
- 4 El Estado y sus instituciones políticas y territoriales representativas (ayuntamientos, juntas o comunidades autónomas), que actúan en el espacio local desde arriba, poniendo en marcha proyectos y programas de desarrollo de ámbito regional, nacional o europeos.

Por ello, en esta tesis se ha tenido en cuenta de forma detallada, en el estudio del Caso, la función e influencia de todos estos tipos de agentes sociales e institucionales, que participan tanto en las actividades económicas como en las decisiones políticas.

La heterogeneidad de esta actividad textil es evidente, y hoy se puede encontrar en grupos sociales que antes eran considerados como propios de un pueblo y que han sido absorbidos por los intensos procesos de expansión urbana, en lo que esta actividad ha quedado enterrada por un aluvión de población que han configurado unas formas de hábitat, que si bien conservan algunos elementos procedencia de estas gentes y su carácter, las formas de hábitat que se han creado son tan diferentes que pocos son los vestigios culturales que quedan como originales.

Lo cierto es que la propia actividad textil ha provocado que conserve su patrimonio cultural y sus formas de hábitat, aunque mantiene cierta tensión con los hábitos urbanos. Pero fuera de este ámbito, aparecen otros mundos populares, unos más dinámicos y otros menos, que todavía conservan los rasgos tradicionales, si bien, por supuesto, no necesariamente agraria. Por tanto, la idea básica de la que se debe partir al intentar caracterizar hoy en día este sector productivo es la imposibilidad de hacer generalizaciones, ya que el espacio y la actividad impide la existencia de una homogeneidad.

2.3.2 Los tres posibles componentes de la actividad artística aplicada.

La heterogeneidad que define este sector en la actualidad es el resultado de la convergencia de tres componentes de diversidad. Estos tres componentes nacen de la propia ambigüedad, complejidad y controversia que lo caracteriza a este sector productivo:

1 La diversidad económica.

Es una actividad que se combina con otros factores productivos predominantes, como son el agrario, ganadero, industrial o medioambiental, es decir es una actividad que se define como dentro de la multifuncionalidad, diversidad sectorial y pluriactividad del pueblo actual.

2 La diversidad social.

La heterogeneidad social del sector permite la existencia de una gran variedad de grupos socio-profesionales diferentes, al haberse unido a la población habitual o tradicional los denominados "neo-rurales", tanto residentes como temporales.

3 La diversidad cultural.

La propia combinación de la diversidad económica y social se refleja en una gran variedad de estilos e intereses de los diferentes de los grupos sociales, en función de la influencia urbana, del nivel cultural, del tipo de profesión y del tipo de actividades productivas principales desarrolladas.

2.3.3 Los contrastes regionales y el sector textil español.

A la diversidad y heterogeneidad del sector textil en general desde el punto de vista conceptual y genérico, hay que añadir los contrastes que se observan entre las diferentes comunidades, que desarrollan esta misma actividad, que son el resultado las diferentes características físicas del lugar como la diferente evolución histórico-económica.

La geografía es un componente importante que ha ayudado a que este sector haya evolucionado de diferente forma y con diferente influencia sociocultural. La línea divisoria la podemos trazar teniendo en cuenta una vez más la España húmeda y la España seca, que a su vez se relaciona con la idea genérica de la España minifundista y de agricultura intensiva, y la España latifundista y de agriculturas extensivas.

Esta concepción geográfica ha configurado y evolucionado el sector textil dentro de los pueblos de nuestro país creando diferentes desarrollos textiles y procedimientos, en los que no podemos olvidar la evolución de la historia, pero siempre combinada con la laboriosidad e iniciativa de sus pobladores, que han sido los que han marcado la diferente evolución y dinamismo de las comunidades autonómicas.

En esta tesis no se pretenden realizar una investigación para marcar las diferencias comunitarias, regionales y la de los propios pueblos. Pero si es importante contextualizar un mínimo el estudio realizado sobre un pueblo de Castilla - La Mancha: Lagartera.

Es importante indicar las coincidencias en la evolución del sector, con la propia evolución demográfica. Hemos tenido en cuenta el planteamiento demográfico

realizado por García Sanz²⁰ en 1996. Indicando que se deben tener en cuenta la evolución demográfica y la variable demográfica unida a la actividad,

1 Evolución demográfica:

- Zonas más envejecidas y con menos posibilidades demográficas de recuperación (Aragón, La Rioja, Castilla y León, Asturias y Galicia).
- Zonas rurales más rejuvenecidas (Andalucía, Canarias y Murcia).
- Zonas intermedias próximas al modelo más envejecido (Navarra, Castilla - La Mancha, Cantabria, Extremadura, Comunidad Valenciana y Baleares).
- Zonas intermedias próximas al modelo más rejuvenecido (País Vasco, Madrid y Cataluña).

2 Variable demográfica unida a la actividad:

- Zona agraria y rejuvenecida (Andalucía, Extremadura y Murcia).
- Zona agraria pero envejecida (Galicia, Asturias, Castilla - La Mancha y Baleares).
- Zona de comunidades no agrarias envejecidas (Aragón, La Rioja, Cantabria, Castilla y León, Comunidad Valenciana y Cataluña).
- Zona de comunidades no agrarias rejuvenecidas (Madrid, País Vasco y Navarra).

Esto indica que se avanza hacia el progresivo desarrollo del sector industrial o del sector terciario a costa de la agricultura. Lo que potencia el desarrollo del sector textil en todas sus manifestaciones y relacionadas con el propio desarrollo cultural.

En este contexto se convierte en fundamental desarrollar, conservar y potenciar el sector textil no solo como industria sino también como arte aplicado, pues este planteamiento es el motor de un desarrollo alternativo a una actividad en declive, como motor generador de nuevos empleos y, en definitiva, como motor de rejuvenecimiento de un pueblo rural: Lagartera. El reto de esta tesis es poder aportar ideas en este sentido para poder generar políticas de desarrollo regional, que puedan ser al mismo tiempo modelos para otras comunidades.

Como he indicado, el sector textil actual es sinónimo de diversidad, y por ello hay que tener en cuenta y reconocer y clasificar la heterogeneidad en cualquier ámbito regional en el que nos centremos. Esto implica una gran complejidad debido a la

²⁰ GARCÍA SANZ, B. *La sociedad rural ante el siglo XXI*. 1996, Ministerio de Agricultura Pesca y Alimentación, Serie estudios nº 125

multitud de clasificaciones posibles que nos podemos encontrar. Prácticamente cada artículo, libro o investigación nos ofrece una clasificación propia de los textiles.

Es evidente que según el objetivo de cada investigación, las clasificaciones se pueden construir con criterios múltiples: según la actividad económica predominante, en función de la intensidad de las relaciones sociales, de la densidad de población o de la cantidad de inversiones realizadas en el área; o incluso tomando como referencia el mundo urbano, la situación pasada o la evolución futura.

Así, en esta tesis las tipificaciones del sector textil que más pueden interesar es el resultado de analizar y aplicar y que hacen referencia a la cultura, al patrimonio, a los procedimientos y sus relaciones con el arte y la industria, es decir, con el diseño. Cómo la actividad también implica unas concepciones que se basan en las relaciones sociales y que consideran el ámbito local de proximidad como una ventaja territorial competitiva frente al espacio urbano.

Y al mismo tiempo nos permite no perder la idea que las características genéricas del espacio textil en un ámbito rural, se matizan siempre en función de la evolución histórico-territorial de cada región.

2.4 GLOBALIZACIÓN Y EL SECTOR TEXTIL CONTEMPORÁNEO.

Es evidente que el sector textil está inserto en los efectos de la globalización y cualquier estudio que se realice debe relacionarse con ella, ya que la mayoría de las transformaciones y políticas que se desarrollan tienen su origen en los procesos sociales, económicos y políticos inducidos por la idea de un mundo global.

La globalización tiene importantes repercusiones en todos los sectores, incluido el textil, y no sólo en sentido negativo como se tiende a pensar, los cambios globales que afectan a nuestras sociedades suponen retos importantes pero también aportan nuevas perspectivas de desarrollo. En definitiva, para el sector textil la globalización constituye simultáneamente una amenaza y una oportunidad.

Es decir, se trata de una amenaza porque tiende a suprimir las barreras geográficas, locales, legales, de identidad, etc., que garantizaban hasta entonces la protección de los productos, tradiciones artesanales y culturales de un entorno histórico y cultural, heredado y que hay que transmitir. Pero también es una oportunidad, ya que permite promover y comercializar productos y servicios específicos sin que a penas tenga importancia el aislamiento y la distancia.

La globalización es también, el fruto de las transformaciones que se desarrollan en cuatro áreas y que permiten diferenciar otros tantos tipos de globalización de cara a su análisis:

1. Tecnológica: no podemos olvidar la importancia que tiene el desarrollo de los transportes y de las tecnologías de la información y la comunicación.
2. Económica: cambio en las dimensiones de la producción, intensificación de los intercambios internacionales.

3. Financiera: movimiento mundial de capitales.
4. Política: desarrollo de acuerdos internacionales, que van a provocar la liberalización de los mercados, protección del medio ambiente, la protección del patrimonio cultural y los procedimientos que lo garanticen. La creación de normas sociales comunes, el debilitamiento de todos los Estados Centrales, etc.

Teniendo en cuenta esto es evidente que la globalización produce efectos considerables en todos los ámbitos de la vida económica, social, cultural y política, así como en la definición del papel de los territorios en un mundo global.

Ante la situación de competitividad en un contexto global, los desafíos que se plantean para el sector textil se pueden agrupar en 4 grandes bloques:

1. La proyección del sector en los territorios relacionados por la globalización de los mercados.
2. El desarrollo de intercambios y formas de solidaridad y transferencia entre territorios, así como el refuerzo de la acción colectiva.
3. El mantenimiento del diálogo entre agentes socio-económicos y entre niveles institucionales para fomentar la aparición de nuevas políticas de integración que sean respetuosas con la diversidad, así como de una nueva concepción de la función pública sobre la base del enfoque territorial.
4. La afirmación de una especificidad, una estrategia local compartida y una capacidad activa de respuesta a los problemas que se plantean a escala global.

La globalización ha influido de forma considerable en el tejido económico de todos los países de la Unión Europea, como resultado de la mundialización de las actividades y de la consiguiente reestructuración económica a escala global, las nuevas condiciones generan nuevas oportunidades económicas para el mundo popular, pero esto implica aspectos positivos:

1. Un aumento de los mercados locales a través de la economía mundial supone el acceso a nuevos mercados, pero también produce una mayor exposición de las empresas locales a la competencia.
2. Se crean nuevas actividades en el sector servicios, como consecuencia del desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, pero a la vez aumenta el número de actividades de transformación poco remuneradas para hacer frente a una competencia cada vez mayor y más amplia.
3. Surge una dependencia cada vez más fuerte entre los sectores de la actividad, pues cada territorio tiene una historia y un contexto propios, y dependiendo de las relaciones específicas que tengan las regiones con su entorno, los efectos de las fuerzas externas podrán ser muy positivos o por el contrario, muy negativos.
4. Desde una perspectiva optimista, las investigaciones realizadas por la Comisión Europea sobre la economía del mundo popular parecen señalar que a pesar de los nuevos riesgos, existen ventajas competitivas para las zonas populares, pero

se insiste en la necesidad de reforzar la asociación local y los vínculos entre lo local y lo global. La globalización ha supuesto la emergencia de nuevos modos de acción colectiva y de solidaridad, con el fin de solventar mejor los retos que plantean la exclusión, la gestión de los bienes públicos, el problema de la competitividad local, el desarrollo duradero, etc. y como consecuencia, se buscan nuevas formas de organización, caracterizadas por la participación de la gente muchas veces movilizada por una organización local o regional, y se pretenden lograr asociaciones entre los diferentes grupos de interés y una mayor confianza en la innovación y en el espíritu empresarial. Por tanto, las transformaciones económicas van de la mano del cambio socio-político que se ha producido en el mundo rural.

Es importante aunque sea sólo como reflexión, mencionar el debate teórico que existe en torno a la reestructuración textil que se están produciendo como consecuencia de la globalización.

El debate planteado gira alrededor de la cuestión de cómo entender los vínculos entre los diversos procesos de globalización y las transformaciones progresivas que se observan actualmente, que se oponen dos importantes corrientes de pensamiento:

1. Quienes desde una perspectiva enraizada en la economía política enfatizan los impactos de la globalización sobre las localidades populares.
2. Quienes desde una perspectiva post-modernista potencian el papel de los agentes locales en las reestructuraciones del sector textil en el contexto de la globalización.

2.4.1 El observatorio de la artesanía.

En el año 1.991, se realizan una serie de reuniones informales entre La Generalitat Valenciana, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y la Comunidad Autónoma de Castilla y León y presididas por Generalitat de Cataluña, a las que se fueron adhiriendo las Comunidades Autónomas, Diputaciones Forales y Ministerio (Dirección General de la PYME).

Con fecha 19 de Mayo de 2.000 se firma un protocolo para la constitución de un Observatorio de la Artesanía.

El Observatorio lo formarían las Comunidades Autónomas, Ciudades Autónomas, Diputaciones Forales y Ministerio de Industria (Dirección General de la PYME). Pero no se pone en marcha hasta el año 2003 con la presidencia de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Los objetivos del Observatorio es conseguir:

1. Una colaboración en materia de Artesanía entre las administraciones públicas.
2. Lograr estrategias comunes respecto al sector artesano.

3. Empezar una política innovadora y de fomento del sector artesano español en la economía global.

Para ello se proponen desarrollar las siguientes acciones:

- Elaborar informe consensuado con respecto a la artesanía, ante las diferentes Instituciones Europeas
- Recibir información sobre las actuaciones que se desarrollan por cada Administración otorgante con respecto a la artesanía.
- Apoyar las artesanías en peligro de desaparición
- Apoyar la comercialización.
- Informar de las actuaciones referentes a la cualificación profesional de los artesanos.
- Conocer y divulgar el sector artesanal
- Fomentar una adecuada imagen de marca artesana.
- Cualquier otra de interés para el sector artesano.

El Observatorio podrá acordar la constitución de grupos de trabajo para la realización de informes estudios sobre temas concretos. En estos grupos se podrán integrar personas de reconocido prestigio, aunque no pertenezca ni sean miembros representantes del Observatorio.

Para desarrollar el trabajo se crean las comisiones:

- Normativa Artesana
- Promoción y Comercialización
- Diseño y Producto
- Asuntos Europeos y formación

También se decide crear el Proyecto "Marca Artesana" para todas las Comunidades Autónomas si reúnen las condiciones exigidas. Y que desarrollará el Ministerio.

La Comisión dedicada a la Normativa Artesana está presidida por el Ministerio de Industria, que está realizando, junto con las Comunidades Autónomas el Análisis comparativo de la regulación y normativa del sector artesano en España, regulación Europea y criterios internacionales.

2.4.2 El papel de la enseñanza en los oficios artísticos.

Otro aspecto no menos importante era el relacionado con la formación del oficio de bordador, como en otros oficios artísticos durante varios siglos, se realiza a través del aprendizaje dentro de un determinado taller. Durante los siglos XVI al XVIII para llegar a ser maestro bordador había que superar varios escalafones, el primero era el de aprendiz, pasando después al de oficial y por último al de maestro (escalafón que exigía aprobar un examen). El aprendiz era el primer escalón profesional que se regulaba con una carta o contrato, que constituía la documentación más fiable con que se cuenta para establecer la relación entre el maestro bordador y el aprendiz. Una vez superado podían acceder al siguiente escalafón de oficial.

En los diferentes archivos consultados nos hemos encontrado con diferentes cartas de compromiso de aprendizaje, quedaban exentos de estas cartas los hijos de los maestros bordadores que podían aprender el oficio sin necesidad de un compromiso por escrito. La mayor parte de las coartas de compromiso de aprendizaje que se han localizado hasta la fecha, corresponden en su mayoría a los siglos XVI, XVII y XVIII como por ejemplo:

En 1.529 Francisco Téllez, recibe como aprendiz a Juan de Cadahalso, de catorce años de edad.

En el año 1567 el bordador Diego Gallego recibe por aprendiz a Juan Antonio López Pintado por un período de cuatro años.²¹

En el año 1602 el bordador Lorenzo Suárez recibe por aprendiz al francés Mateo Joseph por tiempo de dieciocho meses.²²

En el año 1608 el bordador Diego del Castillo Obregón recibe por aprendiz a José Soriano por un período de nueve años.²³

En el año 1615 el bordador Atilano de Ocaña recibe por aprendiz a Diego Hernández por un período de diez.²⁴

En el año 1622 el bordador Miguel de Ávila recibe por aprendiz a Antonio Enríquez por un período de dos años.²⁵

Las cartas de aprendices prácticamente no se diferencian, en su aspecto administrativo, de las demás profesiones artísticas como la pintura o la escultura. Por lo que respecta al origen y condición social de todos estos aprendices, apenas se puede indicar nada. En ellas quedaba fijado que el aprendiz pasaba a depender

²¹ A.H.P.M. Prot. 419, s.f.

²² A.H.P.M. Prot. 2.153, s.f.

²³ A.H.P.M. Prgt. 7.381, f. 83v.

²⁴ A.H.P.M. Prot. 873, f.229-229v.

²⁵ A.H.P.M. Prot. 916, ff.432-433.

por completo de su maestro, y que viviría en su casa, estando obligado el maestro a darle comida, bebida, cama, vestido, calzado, ropa blanca y asistencia en las enfermedades. También se indican los deberes del aprendiz, señalándose siempre que éste no debía ausentarse de la casa sin razón justificada y en caso de hacerlo los familiares que adquirirían el compromiso pagarían al maestro los gastos ocasionados por esa ausencia.

En estas cartas se observa que no existe una regulación en cuanto a la duración de la enseñanza, que igualmente coincide con lo que pasa en otras ramas artísticas. Incluso el grado de oscilación sorprende ya que va desde los 18 meses hasta los 10 años, lo que indica:

- 1 que no existe un plazo determinado o un tiempo mínimo obligatorio para el aprendizaje.
- 2 que los criterios respondían más a los intereses de los maestros así como de las aptitudes de los aprendices.

Estos criterios impiden llegar a una valoración exacta de la clase de formación que recibían de los maestros, no sólo en cuanto técnicas específicas como en otros aspectos formativos a fines como pudiera ser el dibujo.

La necesidad en el aprendizaje de la materia de dibujo se pone de manifiesto en diferentes comunidades españolas como en Murcia o Madrid. En el caso de Madrid los bordadores de la Corte reclamaban en 1780 la recuperación en el proceso de aprendizaje del dibujo. Lo que si queda de manifiesto es que se prima ante todo, la práctica y la habilidad en la ejecución de obras y la destreza manual. Es decir, se trataba fundamentalmente de formar al aprendiz en la difícil técnica del bordado denominado históricamente como imaginería.

Se solía fijar el período de enseñanza de los aprendices dentro del taller en un año y es resto del tiempo estipulado era para ocuparse en atender los encargos que el maestro le ordenara.

Durante el **siglo XVIII** se comienza a crear centros para el aprendizaje del oficio, orientado fundamentalmente hacia la mujer, como consecuencia de la Real Orden de Carlos III de 1779. Pero antes de la llegada de esta Real Orden ya se empezó a crear centros para la formación, poco se sabe sobre las motivaciones que llevan a llevar a abrir centros como el que se creó en Murcia en el seno de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Murcia, que funcionó durante los años 1.796 a 1.800. Hay autores que piensan que una de las razones para la creación de centros como este se debe a la dificultad, cada vez mayor de mantener talleres de bordados y por tanto de tener a cuenta del taller un escalafón de aprendices y oficiales, que permitan la supervivencia del oficio, no era ya viable.

Este tipo de centros también se crearon en otras comunidades de España, por ejemplo se sabe que en Madrid se creó otra escuela en la que se impartía pintura, dibujo y bordados, y fue regentada por los franceses Enrique y Luis Suleau naturales de Lyon. Se sabe que funcionaba en 1.789 por que se le concedió la libertad de derechos para adquirir la seda que se necesitaba en el centro. También se sabe que

en **Getafe** se estableció otra escuela de bordados y dibujos por que también le reconocieron los mismos derechos para la obtención de seda para el centro, en el año **1797**.

No se puede negar que estas instituciones creadas en la época de la Ilustración tenían por objeto la mejora de la industria popular y dar a conocer los secretos de las artes y los adelantos de la maquinaria existente hasta la fecha, buscando como ideal de la Ilustración, creer que la mejora de estos campos traería consigo el bienestar y la prosperidad del pueblo, y por tanto del Estado.

La creación de estas escuelas gratuitas desde el año 1779, donde se impartía dibujo, ornato, arquitectura, aritmética y geometría supuso la implantación de una estética nueva que buscaba la regeneración de las artes, es decir los aires académicos y neoclásicos. El hecho de incluir en estos centros la enseñanza de otras artes como fue el bordado, lo que buscaba era el fortalecimiento de esta actividad y la buena cualificación de los futuros profesionales. Con esto se intentaba además de mejorar las obras que se realizaban, que éstas, fueran más competitivas, y así dar respuesta a un mercado cuya demanda iba creciendo y se iba alimentando de los tejidos y bordados realizados fundamentalmente de Francia.

En estos centros y en concreto la que promueve Sociedad de Amigos del País de Murcia, además de incentivar la preparación de buenos profesionales en las materias consideradas propias de las Bellas Artes, buscan mejorar y difundir los conocimientos en otras materias como los tejidos de seda y los bordados, que según ponen de manifiesto en el Memorándum que dicha Real Sociedad de Amigos del País de Murcia presentó al Rey para que se permitiera crear el centro, indicaban que la escuela se utilizaría para suplir la falta de invención y gusto que se detectaba en las piezas textiles españolas, indicando con claridad que esta razón es la causa principal de que el sector textil no haya conseguido el auge que debería tener.²⁶

Pero el deseo de mejorar la calidad de los dibujos, no fue una necesidad que se pueda generalizar al resto de España, ya que en el caso de Madrid y siguiendo la opinión de María Luisa Barreno, posiblemente la razón fundamental por la que se creó en Madrid la escuela de bordado a partir de 1780 a petición del bordador Francisco de Tolosa, no respondía a la necesidad de renovación, según señalaba el fiscal del Consejo de Castilla encargado de aprobar el proyecto de la Escuela parecía todo lo contrario, ya que la ciudad contaba con 250 bordadores, donde se reconoce que la habilidad y destreza de estos bordadores era equivalente a cualquier bordador extranjero, sino que respondía a la posibilidad de convertir estas escuelas en centros de enseñanza para las mujeres.²⁷

De esta forma se ponía en marcha lo dictado por la Real Orden de 1779, es decir, se trataba de preparar a las mujeres en algunas técnicas propias de los hombres hasta

²⁶ A. R.A.BB.AA.S.F.M. Junta particular de 29 de enero de 1780, f. 173.

²⁷ BARRENO SEVILLANO, M.L. *Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII*, págs. 284-295. (Revista Archivo español de Arte)

ese momento y pasar así a reemplazar y sustituir esa mano masculina, tan necesaria en otros terrenos donde se necesitaba la fuerza y robustez de los hombres.

Todo esto hace pensar que las escuelas no se crearon para potenciar el arte del bordado y del dibujo, sino para enseñar las distintas técnicas del bordado junto con el desarrollo de una habilidad manual, y poco a poco esta actividad pasó a ser considerada como propia de mujeres. Por otra parte esto explicaría que estos centros se nutrieron fundamentalmente de mujeres, pero eso sí, la dirección recaía en un hombre conocedor del oficio.

Doña Estrella de Diego en su libro *La mujer y la pintura del siglo XIX* nos muestra la situación educativa que se plantea en ese siglo y que ha perdurado, en gran medida hasta la actualidad, en lo que se refiere a bordados y encajes.

Nos plantea la gran polémica de la educación femenina en el siglo XIX, que se desarrolla en torno a dos conceptos contrapuestos formando una dicotomía que perdurará prácticamente hasta nuestros días. Se dictan las normas que se han de seguir para desembocar en esa "mujer perfecta": modelo de esposa, que prevalecerá con altibajos a lo largo de todo el siglo y parte del siguiente.

Educación e instrucción darán lugar a una serie de definiciones que sobrevivirán al siglo XIX. Teóricos, pedagogos, tratadistas y escritores (siempre hombres) se esforzarán por dejar clara, si la educación es conveniente para formar a la mujer y la instrucción tenderá a masculinizarla. Las alusiones a esos dos conceptos son frecuentes.

Si la instrucción podía ser aceptada años más tarde como parte de la educación necesaria para una señorita, *la idea de preservar* su feminidad golpea constantemente todas las opiniones. Hacia los años 80 nos encontramos con opiniones como la de Gumersindo de Azcárate, según recoge Estrella de Diego: 1987 que dice que la instrucción se diferencia de la educación ya que la primera se refiere directamente al orden intelectual, y la segunda se refiere a las facultades, es decir, lo que ha de servir de fundamento a un grupo de comportamientos en cuanto que nos procura la cultura en la esfera del conocimiento. Especifica en referencia a la mujer que no se trata de hacer una persona "culti-latiniparla" y rechaza la idea de hacer una mujer parlanchina o marisabidilla, es decir, de lo que se trata es de conseguir una mujer culta. Ratificada en las líneas siguientes, cuando hace referencia a la idea de G. de Azcárate, cuando dice: "La instrucción de la mujer y la educación del hombre" y en la pág. 125 especifica que:

"la moraleja es que la felicidad se marchita con la juventud y que la instrucción a la moda hace infelices (...): Pero el tiempo pasa y la niña no va al Colegio ¿Para que?... La niña es bella y con eso tiene formado su patrimonio. ¿No es el destino exclusivo de la mujer el matrimonio? (...) Los afilados dedos de la criatura recorren el terso teclado del piano y se embadurnan con el sutil polvo negro del lápiz. (...) Su educación está completa. Habla francés, dibuja, toca el piano, canta,... y no sabe coser. Es decir, sabe todo lo inútil para el

hogar doméstico y todo lo útil para hacer desgraciado a un hombre. (...) ¿Y la música, el francés, el inglés, el dibujo? Todo es inútil." ²⁸

Algunos autores como Sinués, pues, veían como algo positivo que la mujer se formara, ya que en un momento determinado tenía que ser necesario utilizar sus conocimientos para mantener a su familia (cuando dice a las señoritas que pueden ganar dinero vendiendo un bordado, un dibujo o una obrita musical), si bien el exceso celo o entrega a cualquiera de estas disciplinas podrían hacer de ella un ser indeseable.

La mujer podría formarse en las artes, las industrias, la literatura o incluso en algún deporte, pero jamás dedicarse más tiempo o interés que a su familia. Salir a trabajar fuera de casa no era lo más deseable, pues "no fuera, sino dentro del hogar doméstico tiene la mujer su teatro, su asiento, su trono" ²⁹

Y todo un personaje como Pi y Margall critica a las mujeres que quieren ser científica diciendo: "La mujer que se entrega completamente a la industria, al comercio, a la literatura, a las artes, suele ver con cierto desdén el hogar doméstico, tener deseos de alejar de sí a estos mismos hijos cuya educación le está confiada, ver en ellos un obstáculo para sus elucubraciones mentales o sus trabajos científicos, y perder, por fin, su carácter, ese carácter sentimental que debe tener si quiere cumplir su fin y su deseo" ³⁰

Esa idea de considerar el bordado como algo eminentemente femenino **nace con la Ilustración** y progresivamente fue afianzándose en toda la sociedad. La incorporación de la mujer a los escalafones laborales del bordado y de los encajes obliga a modificar el sistema de aprendizaje de las técnicas y procedimientos, para ello se crean diferentes fórmulas destinadas a la enseñanza de este oficio y llama la atención que el alumnado que asistían a estos centros era exclusivamente femenina; como queda reflejado en la Academia fundada por la Real Sociedad Económica de Amigos de Murcia, (que funcionó entre los años 1796 y 1800). Que se recoge en el libro *el Arte del bordado y del Tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, del autor Manuel Pérez Sánchez.

Este conflicto (tan contemporáneo, en algunos momentos) por acceder la mujer a la Cultura lo recoge muy bien Josefa Massanés de González en su libro de poesía y escribe:

²⁸ DIEGO OTERO, E. *La mujer y pintura del siglo XIX* Cátedra 1987 pág 125 a S. de Mobellan de Casafiel, pags. 94-104

²⁹ DE DIEGO, E., op.cit. pág. 10

³⁰ DE DIEGO, E. Op.cit. pág. 11 cita a Vide F. Pi y Margall "Destino de la Mujer", en la madre y el niño, primavera de 1.883 pag, 4

¿Que yo escriba?, no por cierto,
no me dé Dios tal manía,
Antes una pulmonía,
Primero irme al desierto;

Antes que componer, quiero,
Tener por esposo un rudo,
Mal nacido, testarudo,
avariento y pendenciero;

¿Escribir yo? ¿Cielo Santo?
Mal me quiere usted, don Juan,
¿Olvida usted el qué dirán,
y a cuánto me expongo, a cuánto?

¡Oh! no habrá quien me convenza,
Bien puede usted argüir,
¿Una mujer escribir
en España? ¡ qué vergüenza!

¿Pues no se viera en malhora
Que la necia bachillera
Hasta francés aprendiera?
¿Ha de ir de Embajadora?

Antes, Señor, las muchachas
No estudiaban ni leían,
ni en toda su vida oían
Esas palabras gabachas. (...)

Pues como digo, Señor,
Las muchachas no estudiaban,
Pero en cambio cual fregaban...
Barrían con un primor!
Hilaban como una araña,
Amasaban pan., cernían,
Y apuesto que no sabían
Si Godo invadió o no España.

¿Qué le importa a la mujer
De dó se exporta el cacao;
Si es pesca o no el bacalao
Como la sepa cocer?

¿qué le importa que el hijo tierno
Le pregunte, "madre mía,
"¿el sol cuando empieza el día,
"Dime, sale del infierno?"

Y ella conteste, "no sé",
"Calle el rapaz; ¡qué pecado!
"Un niño bien educado
"nada pregunta; ¿está usted?"

"Más oye..., cree, mi amor,
"Que cuando el sol desaparece,
"Dentro del mar permanece
"Hasta la siguiente albor".

Y el niño que escuchare
Ya nada pregunta más,
Luego...vaya Barrabás
Y su entendimiento aclare.

Digan que la mujer es
La que influye en gran manera
En la educación primaria
De la inocente niñez;
Digan que toda impresión
Que en esa edad recibimos,
Dura mientras existimos
Fija en nuestro corazón;

Digan que el materno labio
Vierta con la religión,
La primera ilustración,
Que así se formará el sabio.

Digan esto u otra cosa
Que nada habrá de perdido,
Hasta digan que el marido
es igual su dulce esposa:

Esto de puro sabido
En mi patria se ha olvidado...
Si nos han menospreciado
Es porque ... Dios ha querido...

¿Y usted, amigo, quisiera
Que una niña el canto alzara
Que yo en metro?... la pagara
Bien cara si tal hiciera.

¿Las masas horrorizadas
Pondrían al cielo el grito,
Tristes frases de mi escrito,
En hora aciaga trazadas!

Cuál quedara mi persona
Mordida por tanta boca!!!...
Me llamarán necia, loca,
Visionaria, doctorona;

Sin amor ni compasión
Alguno con tono ambiguo,
Dice que de escrito antiguo
Es copia mi concepción.

Algún otro maldiciente
Chilla con acre ironía:
"Es más fea que una arpía
Esa niña impertinente";

"Sin aseo la loquilla",
Siempre a vueltas con Cervantes,
"Recitando consonantes"
De Calderón a Zorrilla,

"¿Cómo podrá gobernar
"Bien su casa? ¿es imposible?"
Cual si fuera incompatible
Coser y raciocinar.

O cual si fuera mejor
En nuestros ratos de ocio,
Escuchar del amorío
El arrullo seductor.

Que no busca afanosa
Como mejor aprender,
El responsable deber
De madre tierna y esposa.

Es mejor tarde y mañana
Murmurar, andar, correr,
Cual tabla de mercader
Estar siempre en la ventana;

Burlar sin fe ni pudor
El desvelo paternal,
El cariño conyugal:
¿Esto merece lo?

¿Anatema el escribir,
El meditar y leer?
Amigo, sólo coser.
O murmurar y... dormir.

(La resolución. Poema XXI)

La figura de Fernando de Castro fue importante ya que se le reconoce como uno de los promotores de la enseñanza de la mujer, y que por primera vez intentó elevar a España hasta las posiciones de los demás países europeos.

A pesar de su aparente conservadurismo el ciclo de conferencias que se desarrollaron en esta década, fueron muy importantes, ya que significaban un avance, pues dio paso a la escuela de Institutrices y, posteriormente a la Asociación para la enseñanza de la mujer. El fin último de la asociación era llevar la educación femenina a todas las esferas sociales, pero los obstáculos con los que se encontraron fueron inmensos.

De todos modos, la labor de la Asociación fue incuestionable si se tiene en cuenta que impulsó muchas de las instituciones que trataban de dar a la mujer un medio de ganarse la vida un ejemplo de este impulso fue la creación de la escuela de comercio en el 1878, y la de correos y telégrafos cinco años mas tarde. Con la creación de la revista Instrucción para la mujer en el año 1882, se abre una nueva era, que ayudó a la asociación, a difundir sus fines. Además el Boletín de la institución libre de enseñanza, creada por Giner de los Ríos, completa todos estos intentos de educación, instrucción y formación de la mujer.

Su influencia llegó hasta los últimos años del siglo XIX formando a algunas de las mujeres que ingresarían en la Escuela Especial para Bellas Artes, donde se imparten clases especiales de dibujo, de labores, de solfeo, piano, de cano y de corte y confección. Estos centros se repartieron por distintas provincias. La pintura, y en concreto el dibujo, formaban parte de la educación de toda "señorita" que se preciara de serlo. La música, la pintura, el dibujo, y los idiomas completaban la educación de la mujer, pero también podían llegar a ir en detrimento de su buen hacer en el hogar. Podían realizar a las señoritas con un brillo mayor en la sociedad, e incluso procurarles un medio honrado de ganarse la vida, pero no debían nunca borrar de su mente el camino de la cocina y el hogar.

Una cosa esta muy clara y es que la clase media deseosa del ascenso social (con poco sentido de clase en ese momento) se limitaba a reproducir los esquemas de la realeza y las Infantas. Tal es el caso de Canalejas, que define las relaciones arte/mujer de una forma peculiar:

"Niñas, doncellas, esposas, madres de familia, vuestra ocupación constante, la vida de todo vuestro espíritu transcurre en los límites de esta creación artística y fantástica en la cual deseáis primero contemplaros felices, y en la cual deseáis por último contemplar dichosos a los que pasan a ser ocupación de vuestra existencia, vuestros esposos y vuestros hijos. Transformar la realidad lo real en ideal, lo feo en hermoso, lo innoble en noble, el ser manchado por el vicio en ser purificado por la virtud; y esta transformación es la que constituye el carácter de la poesía, es el fin del arte. Si vuestra vida es la vida del artista, con la diferencia de que la realidad obedece sumisa al artista cuando la transforma con la poderosa magia del genio, y para vosotras la realidad es rebelde, os desconoce las más de las veces. Os repito, señoras, sois artistas, debéis ser verdaderas artistas en el seno de la familia; artistas que no trabajan el mármol, el lienzo ni sobre la palabra, sino que su maestría es la vida y el espíritu humano. La sensibilidad y la fantasía se educan por el arte, por la poesía; y sean cuales quieran las definiciones que os den de arte, y poesía, y las que leáis en los libros de los sabios y de los filósofos, consideradlas sólo como la gran madre del género humano que con la misma solicitud que vosotras cuidáis

de corregir, de educar, de ennoblecer el espíritu de vuestros hijos, cuidad de levantar a la contemplación de la hermosura y de la belleza el espíritu de la humanidad entera".³¹

Los puntos de contacto de la mujer con las artes siempre aparecen como colaterales y unidos a menudo a su maternidad y a los presupuestos de su bondad con el mundo.

Esta formación en las bellas artes se asocia a la moralidad, a un sistema en el que la ética estética tiene con fin último ayudar a la mujer a comprender la belleza moral y a potenciar el talento de los hijos. La pintura y el dibujo eran aceptados siempre que no sobrepasaran la afición como forma moral de pasar el tiempo.

Dentro de esta tendencia a escribir y opinar como debería ser la educación de la mujer del siglo XIX nos encontramos con opiniones como la de F. Tomás y Estruch³² que nos dice:

"A nadie se oculta ya, y menos a vosotros, ilustres pedagogos, el pobre conocimiento que la mujer tiene del Arte y sus múltiples aplicaciones. Es cosa que entristece ver a la mujer española poco menos que huérfana de una enseñanza que tan en armonía está con sus sentimientos y aptitudes."

En este deseo de aprender a dibujar se centra de forma obsesiva en dejar patente en distintos escritos, las formas florales, así como el dibujo o la pintura en su función esencial para las artes decorativas. Víctor Ruprich hace un estudio exhaustivo de las flores y su simbología, de las plantas simbólicas a lo largo de la historia y de la educación de las bellas artes. Dos obras interesantes para el dibujo y las artes industriales son las de Manuel Antonio Capó. El dibujo y sus aplicaciones a las artes industriales en una serie de cartillas Madrid del 1881, destinada a las escuela de artes y oficios de Madrid y la de Pérez Lozano especialmente escrita para las escuelas normales, institutos, escuelas de comercio y Artes e Industrias; en esta obra se dedica un capítulo a la aplicación del dibujo a las labores femeninas. Los centros donde más se utilizaron fueron, Escuela de Bellas Artes, Escuela de Artes y Oficios, Escuela Superior de Artes Industriales, Asociación para la Enseñanza de la Mujer, Escuela de Bellas Artes e Industriales. También, es interesante, los textos preparados por Pérez Jiménez, divididos para dos cursos de enseñanza del Dibujo y de la Ornamentación en la Escuela Nacional de Maestras.

³¹ CANALEJAS, F. La educación literaria de la mujer. pag 7-13

³² TOMÁS Y ESTRUCH, F. Educación artística de la mujer. Barcelona 1888 pags,6, 8 . Y en otro apartado indica: "La mujer no está convenientemente formada para las artes decorativas y es insuficiente la educación que a las aspirantes a profesoras se dispensa, enseñándolas muy rápidamente, y durante un sólo curso, el arte del dibujo. La culpa de este hecho lamentable no es, sin embargo, de las maestras, hacia las que el autor manifiesta un profundo respeto. Por ese desconocimiento de la estética no se puede obligar a las jóvenes a producir obras bellas; a saber lo que es el Arte, lo que es la Forma, lo que es la Simetría, lo que es el Contraste". Al no darles noción del color y su armonía no se puede obligar a coser retazos, a bordar flores, o cenefas, a pintar frutas. Por falta de esto las mujeres no llegan a nada importante en las artes decorativas, no sabiendo cómo combinar símbolos y colores porque no se les dan tampoco nociones de heráldica, ni de historia, ni tapicería, aunque de vez en cuando alguna nos sorprenda con labores de exquisita belleza". Pág.11

La enseñanza de los bordados y los encajes va a tener diferentes caminos según las comunidades de la que se trate hasta que se regulariza de una forma oficial a principios del siglo XX, a través del Instituto Profesional de la Mujer. Este Instituto era un centro de formación que tenía dos ramas fundamentales, por un lado pedagogía y por otros oficios artísticos. La mujer que quisiera acceder a ella tenía que haber cursado magisterio y podía elegir entre estas dos ramas. La evolución de este centro se puede deducir con facilidad ya que, poco a poco la rama de pedagogía fue absorbida por la Universidad y la rama de oficios artísticos no fue absorbida por ningún centro, desaparecieron. Quedando reducido estos estudios en las escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos a través del conocido plan de 1.963 y ante la falta de profesionales cualificados se autoriza a los graduados en artes aplicadas a acceder a la docencia, con lo que esto implica.

La formación vinculada a la artesanía, está organizada en el sistema educativo en dos grandes bloques, y está pendiente del desarrollo de la nueva ley educativa:

1. Formación reglada.
2. Formación no reglada, incluyendo en este apartado la formación continua y la ocupacional.

Formación reglada.

Esta formación es competencia del Ministerio de Educación y Cultura, con las correspondientes transferencias realizadas a las Comunidades Autónomas. Esta enseñanza está regulada dentro de las enseñanzas de régimen general y las enseñanzas de régimen especial.

Las enseñanzas de régimen general engloban los siguientes niveles: la educación infantil, la educación primaria, la educación secundaria obligatoria, bachillerato, la educación universitaria y formación profesional específica que incluye los programas de garantía social, los ciclos formativos de Grado Medio y los ciclos formativos de Grado Superior.

Las enseñanzas de régimen especial están integradas las enseñanzas artísticas, que incluye los estudios específicos en artes plásticas y de diseño, distribuidos en ciclos grado medio, ciclos de grado superior y estudios de grado. En este apartado también se incluyen las enseñanzas de música, danza, arte dramático y enseñanzas de idiomas.

La formación específica relacionada con la artesanía en España es muy escasa y se encuentra muy dispersa dentro del sistema formativo, tanto en reglada como en no reglada. La enseñanza reglada se desarrolla a través de los ciclos formativos encuadrados en las familias de Artes Aplicadas y Diseño, en el bachillerato dentro de las asignaturas de optativas, y también se puede encontrar a través de los ciclos formativos de las familias profesionales de formación profesional.

Tanto en la formación profesional específica como en la formación de las familias de Artes Plásticas y Diseño comprenden un conjunto de ciclos formativos con una

organización modular de duración variable, pero nunca superior a dos cursos académicos, constituidos por áreas de conocimiento teórico-prácticas dependiendo de los distintos campos profesionales. Presentan dos niveles: medio (título de técnico) y superior (con título de técnico superior), este último permite poder acceder a la universidad, una vez realizada las pruebas de acceso correspondientes.

Dentro de estas enseñanzas de régimen general se desarrollan los programas de garantía social. Estos estudios están orientados a los alumnos que han abandonado el sistema educativo sin obtener el título de Educación Secundaria Obligatoria. Al estar obligados a la escolarización (por su edad) se desarrollan cursos, dentro de un programa de formación profesional básica y obligatoria.

En la siguiente tabla se indican algunas de estos ciclos, su familia profesional de formación profesional y su nivel correspondiente.

FORMACIÓN EN FAMILIAS PROFESIONALES RELACIONADAS CON LA ARTESANÍA (EXCLUYENDO LAS QUE SE IMPARTEN EN LOS CENTROS DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS Y DE DISEÑO).

NIVEL EDUCATIVO	FAMILIA PROFESIONAL	CICLO FORMATIVO
Superior	Textil, confección y piel	Patronaje
Medio	Textil, confección y piel	Confección
Medio	Textil, confección y piel	Operaciones de ennoblecimiento textil
Medio	Textil, confección y piel	Calzado y marroquinería

Las *enseñanzas de Artes Plásticas y de Diseño* engloban los estudios de artes aplicadas, de oficios artísticos, de diseño y de conservación y restauración de bienes culturales. Estos estudios son los más relacionados con los oficios artesanos. Igual que los ciclos de formación profesional se desarrollan en centros sostenidos por fondos públicos.

Estas enseñanzas tienen una estructura específica dependiendo del nivel educativo al que el alumno quiera optar, quedando configurado, por un lado los Ciclos formativos de Artes Plásticas y Diseño. Tienen una duración de entre uno y dos años que incluyen período de formación en un centro educativo, una fase de prácticas en empresas, estudios o talleres y la realización de una obra o proyecto final. Comprende dos tipos diferentes:

1. **Estudios de Grado medio**, que permite la obtención del título de Técnico de Artes Plásticas y Diseño. Con este título se puede acceder al Bachillerato de Arte o a un ciclo formativo de grado superior; siempre que desarrolle la prueba de acceso correspondiente y tenga cumplidos los 18 años.
2. **Estudios de Grado superior**, que permite la obtención del título de Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño. Con este título se puede acceder,

mediante una prueba de acceso a los estudios superiores de grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de Diseño de Cerámica y de Vidrio, Diseño de interiores y diseño gráfico y como he dicho antes, a estudios universitarios.

3. **Estudios de Grado Superior en Artes Plásticas y de Diseño.** Tienen una duración de tres cursos académicos y en algunos casos requieren la realización de un proyecto final de carrera. El título oficial obtenido es equivale a efectos laborales al de diplomado universitario. Contempla las especialidades de Conservación y Restauración de Bienes Culturales con: las especialidades de arqueología, documento gráfico, escultura, pintura y textiles. Diseño con las especialidades de productos, gráfico, interiores y moda. Cerámica y vidrio.

FORMACIÓN EN FAMILIAS PROFESIONALES RELACIONADAS CON LA ARTESANÍA CORRESPONDIENTES A LAS FAMILIAS PROFESIONALES DE ARTES PLÁSTICAS Y DE DISEÑO.

NIVEL EDUCATIVO	FAMILIA PROFESIONAL	CICLO FORMATIVO
Medio	Textiles artísticos	Artesanía de Palma Artesanía de Fibras Vegetales Bordados Encajes Espartería artística Pasamanería Tapices y alfombras Tejeduría en bajo lizo Tejidos de punto
Superior	Textiles artísticos	Arte textil Encajes Artísticos Bordados y reposteros Estampaciones y tintados artísticos Estilismo de tejidos de Calada Tejidos en bajo lizo Colorido de Colecciones

Fuente: Elaboración propia

Tabla 7. Ciclos formativos de Formación Profesional.

No podemos olvidar la **formación ocupacional** es el resultado de las acciones políticas destinadas al desarrollo del empleo y dependen directamente del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Son acciones formativas dirigidas a los trabajadores desempleados con la finalidad de insertarles laboralmente, y su formación se reduce

a dotarles de una forma rápida de cualificación que les permita una inserción en el sistema productivo.

Como he indicado anteriormente, la oferta formativa de diseño aplicado a la artesanía es escasa, poco difundida y alejada de las necesidades reales del mercado de trabajo. Las actuaciones formativas deberían desarrollarse de una manera integral, articulando un esquema común para que la formación reglada y no reglada que cubran todas las lagunas existentes en este aspecto.

Al no existir una formación donde se integren los aspectos técnicos con los laborales, no encontramos con un nivel bajo de formación concretado en los siguientes aspectos:

1. Bajo nivel en conocimiento, la habilidad y la destreza
2. Los planes formativos confunden la diferencia entre trabajo manual y artesanía
3. Los planes formativos confunden oficio artístico con artesanía
4. La impartición de los conocimientos, técnicas y destrezas, en determinados centros, lo están desarrollando profesores de dibujo, es decir, profesorado no cualificado en técnicas aplicadas. (por ejemplo las optativas de artesanía en bachillerato)
5. Los conocimientos relacionados con la economía y la empresa están relegados a un segundo término.
6. No existe una gestión coherente entre las administraciones públicas que genere una enseñanza de calidad y una inversión económica mejor orientada. Es decir, por un lado nos encontramos con profesionales en la enseñanza que no pueden ejercer como tales por falta de alumnado y por otro lado, no encontramos con un alumnado que está recibiendo una enseñanza por personas poco cualificadas.

Esto no ocurre en los jóvenes que han recibido una formación especializada adecuada y cuyo nivel formativo es más alto. La mayoría provienen de los centros de artes plásticas y diseño, donde el sistema educativo presenta una preparación más específica para el desempeño de las diferentes tareas que integran todo el proceso productivo, incluida la gestión integral del taller. Pero carecen de difusión por parte de las administraciones públicas, tanto educativas como industriales.

La formación no reglada incluye lo que se conoce como formación continua y la formación ocupacional. Este tipo de formación se desarrolla bajo acuerdos y acciones, que normalmente están firmados por la administración, empresarios y sindicatos. Estos acuerdos son conocidos como Acuerdos Tripartitos. Para su desarrollo reciben grandes cantidades económicas pero el profesorado que las imparten, por norma general, no son los más cualificados ni los mejores profesionales.

La formación continua desarrolla las acciones destinadas a la actualización de competencias de los trabajadores, tanto en el aspecto empresarial como en el

técnico. Se estructura por medio de planes de formación, gestionados por empresas y agentes sociales. Son cursos eminentemente prácticos, impartidos en un tiempo muy corto y la formación se diseña básicamente en función de las necesidades de los colectivos a los que se les va a impartir.

Los cursos están ordenados por Áreas Profesionales y cada área en Familias Profesionales. En la actualidad la oferta formativa ocupacional asciende a 650 cursos, de los cuales 130 cursos están autorizados para entregar una Certificación de Profesionalidad. Esta certificación busca establecer un sistema de correspondencia y convalidaciones con las enseñanzas de formación profesional reglada con la formación profesional ocupacional y se excluye las enseñanzas regladas de Artes plásticas y diseño. Dentro de esta correspondencia ya se han establecido cinco de estos certificados, los relativos a alfarero-ceramista, elaborador de objetos de fibras vegetales, platero, tejedor de telar manual y decorador de objetos de vidrio.

Se presenta un cuadro elaborado con la información recogida en el INEM, y que muestra una vez más, la distribución por familias profesionales relacionadas con la artesanía, excluyendo de ella a un gran número de oficios artísticos como los bordadores, encajeros, entre otros; es decir, se excluyen en el cuadro los estudios formativos de las enseñanzas de régimen especial.

ESPECIALIDADES POR ÁREA PROFESIONAL VINCULADOS A LA FAMILIA DE ARTESANÍA

ÁREA PROFESIONAL	ESPECIALIDAD
Cerámica	Alfarero ceramista
Fibras vegetales	Elaborador de objetos de fibras vegetales
Instrumentos musicales	Luthier
Madera	Carpintero-ebanista artesano
	Restaurador en madera
Metal	Calderero de cobre, artesano
	Cerrajero artístico
	Fundidor artesano
Orfebrería	Joyero
	Platero

ÁREA PROFESIONAL	ESPECIALIDAD
Piel y cuero	Marroquinería artesana
	Guarnicionero
	Zapatero artesano
Piedra y mármol	Tallista de piedra y mármol
Textil	Tejedor de telar manual
	Adornista textil
	Sastre
	Modisto/a
Vidrio	Soplador de vidrio
	Vidriero artístico
	Decorador de objetos de vidrio
Varios	Encuadernador-restaurador; Elaborador de figuras plásticas; Maquetista; Muñequero; Reparador de relojes

Fuente: Elaboración propia

Tabla 8. Ciclos formativos de Formación Profesional.

2.4.3 El Instituto Nacional de las Cualificaciones (INCUAL)³³

El Instituto Nacional de las Cualificaciones fue creado como un instrumento técnico, para apoyar al Consejo General de Formación Profesional, dotado de capacidad e independencia de criterios. Está regulado por el Real Decreto de 5 de marzo, 375/1999. Será la **Ley Orgánica 5/2002, de las Cualificaciones y de la Formación Profesional**, la encargada de dotarla de responsabilidad. La función que se le atribuye es la de definir, elaborar y mantener actualizado el Catálogo Nacional de las Cualificaciones Profesionales y el correspondiente Catálogo Modular de

³³ Los datos del INCUAL han sido cedidos por el mismo.

Formación Profesional. Se establece que el INCUAL actuará como instrumento técnico del Consejo General de Formación Profesional.

El órgano rector del Instituto es el Consejo General de Formación Profesional, aunque depende orgánicamente de la Secretaría General de Educación (Ministerio de Educación y Ciencia), según lo fijado en el Real Decreto 1553/2004, de 20 de junio.

Objetivos, por tanto serán los de: Observar las cualificaciones definidas y su evolución; determinar las cualificaciones profesionales; acreditar las cualificaciones; desarrollar la integración de las cualificaciones profesionales; realizar el seguimiento y evaluación del Programa Nacional de Formación Profesional.

Funciones que se le atribuyeron fueron las de proponer el establecimiento y la gestión del Sistema Nacional de Cualificaciones Profesionales; establecer criterios sobre los requisitos y características que deben reunir las cualificaciones profesionales para ser incorporadas al Sistema Nacional de Cualificaciones Profesionales; establecer una metodología base para identificar las competencias profesionales y definir el modelo que debe adoptar una cualificación profesional para ser incorporada al Sistema Nacional de Cualificaciones Profesionales; proponer un sistema de acreditación y reconocimiento profesional; establecer el procedimiento que permita corresponsabilizar a las Agencias o Institutos de Cualificaciones de ámbito autonómico, así como a los agentes sociales, tanto en la definición del Catálogo de Cualificaciones Profesionales, como en la actualización de las demandas sectoriales; fijar criterios sobre los métodos básicos que deben observarse en la evaluación de la competencia y sobre el procedimiento para la concesión de acreditaciones por las autoridades competentes; proponer los procedimientos para establecer modalidades de acreditación de competencias profesionales del Sistema Nacional de Cualificaciones Profesionales, así como para su actualización; desarrollar, en su calidad de instrumento básico al servicio del Consejo General de Formación Profesional, actividades esencialmente técnicas de la Formación Profesional, referidas tanto al ámbito nacional como al comunitario, tales como: estudios, informes, análisis comparativos, recopilación de documentación, dotación bibliográfica, y seminarios científicos; facilitar las interrelaciones funcionales entre actividades formativas de los diferentes subsistemas de Formación Profesional, y de las titulaciones y certificaciones que generen, con los sistemas de clasificación profesional surgidos de la negociación colectiva; realizar las tareas necesarias para el establecimiento de un marco de referencia de la programación general de todos los subsistemas; al tiempo, apoyar la tarea normativa y de reglamentación de la Formación Profesional; proponer las medidas necesarias para la regulación del sistema de correspondencias, convalidaciones y equivalencias entre los tres subsistemas de FP (reglada, ocupacional y continua), incluyendo la experiencia laboral; apoyar la puesta en marcha y expansión del nuevo contrato para la formación, concibiendo un modelo de desarrollo formativo que potencie el carácter cualificante que le otorga la Ley; mejorar el diseño y contenido de los certificados de profesionalidad; así, se facilitarán las homologaciones y correspondencias entre éstos y las unidades de competencia (asociadas a módulos de títulos profesionales de la Formación Profesional Reglada inicial); proponer, a través del Consejo General de Formación Profesional, la definición del alcance de los módulos de Formación Profesional

Ocupacional, con vistas a su capitalización, mediante el correspondiente certificado de profesionalidad, para el trabajador que los curse; realizar propuestas sobre la certificación de acciones de formación continua, en relación al Sistema Nacional de Cualificaciones, mediante su integración en el Sistema de Certificados Profesionales, tanto en términos jurídicos como operativos.

El INCUAL se organiza en cuatro áreas:



Fuente: INCUAL 2007

Tabla 9. Organización del INCUAL

Dirección del Instituto es la encargada de la coordinación e impulso de sus trabajos y actividades con las siguientes competencias:

- Elaborar y presentar a la Comisión Permanente del Consejo General de Formación Profesional la propuesta de los planes de actividades anuales.
- Desarrollar los planes de actividades aprobados por la Comisión Permanente del Consejo General de Formación Profesional.
- Presentar ante la Comisión Permanente o el Pleno del Consejo General cuantos informes le sean requeridos.
- Actuar en nombre del INCUAL ante las instancias y organismos relacionados con sus funciones.

El nombramiento y cese del Director del Instituto Nacional de las Cualificaciones se efectúa mediante orden del Ministro de Educación, Cultura y Deporte, previa conformidad del Ministro de Trabajo y Asuntos Sociales, y con informe preceptivo del Consejo General de Formación Profesional.

A las áreas definidas en el Observatorio Profesional se le asignan los objetivos de:

- Establecer los procedimientos y convenios necesarios que aseguren la cooperación y el flujo recíproco de información entre los diferentes observatorios profesionales.
- Dichos convenios incluirán la participación de los agentes sociales, con quienes se definirán las especificaciones técnicas de la información a proporcionar y recibir, así como sus contenidos mínimos.
- Proporcionar información sobre la evolución de la demanda y oferta de las profesiones, ocupaciones, y perfiles en el mercado de trabajo, teniendo en cuenta, entre otros, los sistemas de clasificación profesional surgidos de la negociación colectiva.
- Se articula en tres áreas: de Investigación Metodológica y Articulación del Sistema Nacional de Cualificaciones Profesionales, Área de Diseño de las Cualificaciones y Área de Información y Gestión de Recursos.

Área de Investigación Metodológica y Articulación del Sistema Nacional de Cualificaciones Profesionales, tienen como objetivos proponer un procedimiento para la evaluación, reconocimiento y acreditación de la competencia profesional y realizar el seguimiento y evaluación de cada cualificación y de su Formación Profesional asociada.

Área de Diseño de las Cualificaciones, tienen como objetivos definir, elaborar y mantener actualizado el Catálogo Nacional de las Cualificaciones Profesionales y determinar los módulos asociados a cada cualificación para conformar el Catálogo Modular de Formación Profesional, donde se incluyen los requisitos básicos que debe cumplir el contexto formativo para asegurar su calidad.

Área de Información y Gestión de Recursos, tienen como objetivos mantener el Punto Nacional de Referencia (PNR) y gestionar los recursos y la información del INCUAL.

Consejo General de Formación Profesional (CGFP).

El Consejo General de Formación Profesional fue creado en la Ley 1/1986, de 7 de Enero, y se modificó con la Ley 19/1997, de 9 de Junio. El funcionamiento del Consejo General de la Formación Profesional se regula mediante su correspondiente Reglamento, aprobado por el **Real Decreto 1684/1997, de 7 de noviembre**.

La Ley 19/1997 configura el Consejo General de Formación Profesional como un órgano consultivo de carácter tripartito, con la participación de las organizaciones empresariales, las organizaciones sindicales, y las Administraciones Públicas.

Está adscrito al Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Se trata de un órgano especializado que asesora al Gobierno en materia de Formación Profesional.

Se establece que el CGFP es el órgano rector del INCUAL y la encargada de determinar las funciones directivas como tal. Delega en su Comisión Permanente los cometidos de aprobar los planes de actividades del INCUAL, de acuerdo con las

líneas prioritarias establecidas en el Pleno del Consejo, y seguir su cumplimiento; formular propuestas al Consejo General sobre materias que guarden relación con las funciones propias del Instituto; elaborar propuestas para optimizar los recursos presupuestarios de que dispone el INCUAL y para viabilizar sus planes de actuación y examinar la memoria anual de las actividades del INCUAL para su remisión al Consejo.

Y los objetivos asignados son de elaborar y proponer al Gobierno, para su aprobación, el Programa Nacional de Formación Profesional, dentro de cuyo marco las Comunidades Autónomas con competencias en la gestión de aquél podrán regular las características específicas para sus respectivos territorios; evaluar y controlar la ejecución del Programa y proponer su actualización cuando fuera necesario, sin perjuicio de las competencias de las Comunidades Autónomas en este ámbito; informar los proyectos de planes de estudios y títulos correspondientes a los diversos grados y especializaciones de formación profesional, así como las certificaciones de profesionalidad en materia de formación profesional ocupacional y, en su caso, su homologación académica o profesional con los correspondientes grados de formación profesional reglada, sin perjuicio de las competencias del Consejo Escolar del Estado en esta materia; informar sobre cualesquiera asuntos que, respecto a formación profesional, pueda serle sometido por las Administraciones Públicas; emitir propuestas y recomendaciones a las Administraciones Públicas competentes en materia de formación profesional, especialmente las relacionadas con la ejecución del Programa Nacional de Formación Profesional; proponer acciones para mejorar la orientación profesional, en particular las realizadas en el ámbito del Ministerio de Educación y Ciencia y del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y evaluar y hacer el seguimiento de las acciones que se desarrollen en materia de formación profesional.

Presidencia y Organigrama.

La Presidencia del Consejo recae, durante el bienio 2008-09, sobre el Ministro de Ministerio de Educación y Ciencia. Según lo previsto en el artículo 59 de la Ley 14/2000, de 28 de diciembre, de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social, el citado ministerio se turna en el cargo cada dos años con el Ministerio de Trabajo.

Este Consejo General de Formación Profesional está compuesto por 77 miembros:

- 1 Presidente.
- 4 Vicepresidentes.
- 17 Vocales designados en el ámbito de la Administración General del Estado.
- 17 Vocales en representación de las Comunidades Autónomas, así como un vocal por cada una de las ciudades de Ceuta y Melilla.
- 19 Vocales por parte de las agrupaciones empresariales más representativas.
- 19 Vocales por parte de las agrupaciones sindicales más representativas



Fuente: INCUAL

Tabla 10. Funcionamiento: Adopción de Acuerdos.

Y funciona en Pleno o en Comisión Permanente. También puede actuar en comisiones de trabajo, cuando así lo decidan el Pleno o la Comisión Permanente.

El **Consejo en Pleno** lo componen el Presidente, los Vicepresidentes, todos los Vocales y el Secretario General.

La **Comisión Permanente** la componen cinco representantes de la Administración General del Estado; cinco representantes de las Comunidades Autónomas y de las ciudades de Ceuta y Melilla; cinco representantes de las organizaciones sindicales y cinco representantes de las organizaciones empresariales (en ambos casos, las más representativas). Y le corresponde:

- Supervisar y controlar la aplicación de los acuerdos del Pleno del Consejo.
- Proponer cuantas medidas se estimen necesarias para el mejor cumplimiento de las misiones del Consejo.
- Cuantas otras funciones le sean encomendadas por el Pleno del Consejo.

El **Secretario General** del Consejo será un funcionario del Ministerio de Trabajo (con voz pero sin voto), elegido a propuesta por ambos Ministerios. Y será también el Secretario de la Comisión Permanente.

El Pleno y la Comisión Permanente del Consejo General de la Formación Profesional alcanzarán por mayoría de votos, la adopción de **Acuerdos**.

Las organizaciones vinculadas al CGFP como consecuencia de su dependencia funcional del Instituto con el CGFP (sólo se desglosan las organizaciones que figuran como vocales dentro del Consejo), son:

a) Administración General del Estado:

Direcciones Generales -inscritas en sus respectivos ministerios- con representación en el CGFP:

- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales: Dirección General del Servicio Público de Empleo y la Subdirección General de Formación Continua.
- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales: Dirección General del Instituto de la Juventud.
- Ministerio de Educación y Ciencia: Dirección General de Educación, Formación Profesional e Innovación Educativa.
- Ministerio de Educación y Ciencia: Dirección General de Cooperación Territorial y de la Alta Inspección.
- Ministerio de Defensa: DIGEREM. Dirección General de Reclutamiento y Enseñanza Militar.
- Ministerio de Economía y Hacienda: Dirección General de Presupuestos.
- Ministerio de Administraciones Públicas: Dirección General del Instituto Nacional de Administración Pública.
- Ministerio de Sanidad y Consumo: Dirección General de Recursos Humanos y Servicios Económico-Presupuestarios.
- Ministerio de Medio Ambiente: Subsecretaría de Medio Ambiente.
- Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación: Dirección General de Desarrollo Rural.
- Ministerio de Industria, Turismo y Comercio.

b) Comunidades Autónomas (representación en 2006):

- Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia.
- Aragón. Consejería de Economía, Hacienda y Empleo.
- Asturias. Consejería de Educación y Ciencia.
- Baleares. Consejería de Trabajo y Formación.
- Canarias. Consejería de Empleo y Asuntos Sociales.
- Cantabria. Consejería de Educación.
- Castilla - La Mancha. Consejería de Trabajo y Empleo.
- Castilla y León. Consejería de Economía y Empleo.
- Cataluña. Departamento de Educación.
- Ceuta. Consejería de Educación y Cultura.
- Comunidad Valenciana. Consejería de Economía, Hacienda y Empleo.
- Extremadura. Consejería de Economía y Trabajo.
- Galicia. Consejería de Trabajo.
- La Rioja. Consejería de Hacienda y Empleo.

- Madrid. Consejería de Empleo y Mujer.
- Melilla. Consejería de Educación, Juventud y Mujer.
- Murcia. Consejería de Educación y Cultura.
- Navarra. Consejería de Educación.
- País Vasco. Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

c) Organizaciones Sindicales:

- CCOO. Comisiones Obreras.
- UGT. Unión General de Trabajadores.
- ELA-STV. Solidaridad de Trabajadores Vascos.
- CIG. Confederación Intersindical Gallega.

d) Organizaciones Empresariales:

- CEOE. Confederación Española de Organizaciones Empresariales.
- CEPYME. Confederación Española de la Pequeña y Mediana Empresa.

Empresas y asociaciones profesionales que, vinculadas a CEOE y CEPYME, participan del CGFP en 2006:

- AEB. Asociación Española de la Banca.
- AETIC. Asociación Española de Empresas de Electrónica, Tecnologías de la Información y Telecomunicaciones de España.
- ANGED. Asociación Nacional de Grandes Empresas de Distribución.
- ASAJA. Asociación Agraria de Jóvenes Agricultores.
- CAEB. Confederación de Asociaciones Empresariales de Baleares.
- CEA. Confederación de Empresarios de Andalucía.
- CECALE. Confederación de Organizaciones Empresariales de Castilla y León.
- CECAP. Confederación Española de Empresas de Formación.
- CECE. Confederación Española de Centros de Enseñanza.
- CEIM. Confederación Empresarial de Madrid.
- CNC. Confederación Nacional de la Construcción.
- CONFEBASK. Confederación Empresarial Vasca.
- Confederación Española de Hoteles y Alojamientos Turísticos.
- CONFEMADERA-CEOE. Confederación Española de Empresarios de la Madera.
- CONFEMETAL-CEOE. Confederación Española de Empresarios del Metal.
- Consejo Inter textil Español.

- CROEM. Confederación Regional de Organizaciones Empresariales de Murcia.
- El Corte Inglés.
- Federación Asturiana de Empresarios.
- Federación de Empresarios de La Rioja.
- Federación Española de Hostelería.
- FEIQUE. Federación Empresarial de la Industria Química Española.
- FIAB. Federación Española de Industrias de Alimentación y Bebidas.
- Fomento del Trabajo Nacional.
- UNESA. Asociación Española de la Industria Eléctrica.

Sistema Nacional de Cualificaciones y Formación Profesional (SNCFP).

El **SNCFP** es un conjunto de instrumentos y acciones necesarios para promover y desarrollar la integración de las ofertas de la formación profesional, mediante el Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales. Asimismo, busca promover y desarrollar la evaluación y acreditación de las correspondientes competencias profesionales, de forma que se favorezca el desarrollo profesional y social de las personas y se cubran las necesidades del sistema productivo.

Sus principios básicos son los siguientes:

- El desarrollo personal en el ejercicio del derecho al trabajo y a la libre elección de profesión u oficio.
- La satisfacción de las necesidades del sistema productivo y del empleo a lo largo de toda la vida.
- El acceso, en condiciones de igualdad, de todos los ciudadanos a las diferentes modalidades de la formación profesional.
- La participación y cooperación de los agentes sociales con los poderes públicos.
- La adecuación de la formación y las cualificaciones a los criterios de la Unión Europea.
- La participación y cooperación entre las diferentes Administraciones Públicas.
- La promoción del desarrollo económico con atención a las distintas necesidades que, en cada región, presenta el sistema productivo.

En el desarrollo del Sistema Nacional de Cualificaciones y Formación Profesional promueve la pertinente colaboración de los Agentes Sociales con las Administraciones Públicas, las universidades, las cámaras de comercio y las entidades de formación. Para identificar y actualizar las necesidades de cualificación, así como para su definición y la de la formación requerida, se establecen procedimientos de colaboración y consulta con los diferentes sectores productivos y con los interlocutores sociales.

La finalidad del SNCFP es capacitar a los trabajadores para el ejercicio profesional; promover una oferta formativa de calidad; proporcionar información y orientación sobre formación profesional y cualificaciones para el empleo; favorecer el espíritu emprendedor mediante la incorporación a la oferta formativa de acciones que capaciten para el desempeño de actividades empresariales y por cuenta propia; evaluar y acreditar oficialmente la cualificación profesional, sea cual sea la forma de adquirirla y favorecer la inversión pública y privada en la cualificación de trabajadores y aprovechar del mejor modo los recursos dedicados a formación profesional.

Y los instrumentos y acciones que se planifica es la realización de un Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales, con estructura modular, incluyendo el contenido de la formación profesional asociada a cada cualificación; un procedimiento de reconocimiento, evaluación, acreditación y registro de las cualificaciones profesionales; la información y orientación en materia de formación profesional y empleo y la evaluación y mejora de la calidad del Sistema Nacional de Cualificaciones y Formación Profesional, para proporcionar la oportuna información sobre el funcionamiento de éste y sobre su adecuación a las necesidades formativas individuales y a las del sistema productivo.

Calidad y Evaluación del Sistema, tendrá la finalidad básica de garantizar la eficacia de sus acciones y su adecuación a las necesidades del mercado de trabajo, tal y como se indica en la Ley 5/2002, de 19 de junio.

Su establecimiento y la coordinación de los procesos de evaluación corresponden al Gobierno, previa consulta al Consejo General de Formación Profesional, sin perjuicio de las competencias atribuidas a las Comunidades Autónomas.

La Unión Europea está desarrollando numerosas iniciativas en materia de calidad de la formación profesional. Entre ellas, se ha elaborado un documento que recoge el llamado Marco Común de Aseguramiento de la Calidad para la Formación Profesional en Europa (Common Quality Assurance Framework CQAF- for VET in Europe) (idioma: Inglés).

Por otra parte, se ha conformado la Red Europea de Aseguramiento de la Calidad en la Formación Profesional, cuya constitución se aprobó en una Conferencia celebrada en Dublín el 3 de octubre de 2005. Sus fines y composición se pueden consultar en el documento de referencia European Network on Quality Assurance in VET (idioma: Inglés).

Finalmente, si desea mantenerse informado, es recomendable darse de alta en la Comunidad Virtual del CEDEFOP (Centro Europeo para el Desarrollo de la Formación Profesional) sobre Quality Assurance in VET (Idioma: Inglés).

Proyecto ETEFIL: Encuesta de Transición Educativa Formativa e Inserción Laboral.

El objetivo del proyecto ETEFIL, es identificar las transiciones que se dan entre los diversos estudios académicos: la Educación Secundaria Obligatoria (ESO), el Bachillerato, y la Formación Profesional (FP), en sus Ciclos de Grado Medio y Superior. También evalúa el paso desde esos estudios reglados a los Programas de

Formación para el Empleo, los cursos del Plan Nacional de Formación e Inserción Profesional (Plan FIP) y los de Escuelas Taller y Casas de Oficios (ETCO), así como las trayectorias de inserción profesional del conjunto de los colectivos citados. Además, la estadística recoge a los alumnos que abandonan la ESO sin obtener el título de graduado. (No están incluidas las escuelas de arte).

Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales (CNCP).

El **Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales (CNCP)** es el instrumento del Sistema Nacional de las Cualificaciones y Formación Profesional (SNCFP) que ordena las cualificaciones profesionales susceptibles de reconocimiento y acreditación, identificadas en el sistema productivo en función de las competencias apropiadas para el ejercicio profesional.

Comprende las cualificaciones profesionales más significativas del sistema productivo español, organizadas en familias profesionales y niveles. Constituye la base para elaborar la oferta formativa de los títulos y los certificados de profesionalidad.

El **CNCP** incluye el contenido de la formación profesional asociada a cada cualificación, de acuerdo con una estructura de módulos formativos articulados.

El Instituto Nacional de las Cualificaciones es el responsable de definir, elaborar y mantener actualizado el CNCP y el correspondiente Catálogo Modular de Formación Profesional.

Los fines que se le han marcado son:

- Adecuar la formación profesional a los requerimientos del sistema productivo.
- Integrar las ofertas de formación profesional. A partir de este Catálogo se diseñan la Formación Profesional Ocupacional y la Formación Profesional Reglada, por lo que sirve de marco común para ambos sistemas formativos.
- Ejercer como referente para la evaluación y el reconocimiento de las competencias adquiridas por vías informales y no formales.
- Promover la formación a lo largo de la vida.
- Elevar la calidad de la formación profesional en su conjunto, satisfaciendo las necesidades de los usuarios para elevar la demanda social de este tipo de formación.
- Transparentar el mercado laboral, de modo que se facilite el ajuste entre oferta y demanda de trabajo.
- Fomentar una mejor cualificación de la población activa, mediante la formación permanente a lo largo de la vida, premisas ambas del SNCFP.
- Mejorar la información y la orientación profesionales.
- Potenciar la calidad y evaluación del SNCFP.

Para ello se **estructura** en un Catálogo organizado en familias profesionales y niveles. **Se han definido 26 familias profesionales** (atendiendo a criterios de afinidad de la competencia profesional de las ocupaciones y puestos de trabajo

detectados) y cinco niveles de cualificación, de acuerdo al grado de conocimiento, iniciativa, autonomía y responsabilidad preciso para realizar dicha actividad laboral.

El Catálogo Modular de Formación Profesional (CMFP).

El **Catálogo Modular de Formación Profesional (CMFP)** es el conjunto de módulos formativos asociados a las diferentes unidades de competencia de las cualificaciones profesionales. Proporciona un **referente común** para la integración de las ofertas de formación profesional que permita la capitalización y el fomento del aprendizaje a lo largo de la vida. Mediante el Catálogo Modular de Formación Profesional se promueve una oferta formativa de calidad, actualizada y adecuada a los distintos destinatarios, de acuerdo con sus expectativas de progresión profesional y de desarrollo personal. Además, atiende a las demandas de formación de los sectores productivos, por lo que persigue un aumento de la competitividad al incrementar la cualificación de la población activa.

Familias Profesionales y Niveles de Cualificación

<ul style="list-style-type: none"> • Agraria • Marítimo-Pesquera • Industrias Alimentarias • Química • Imagen Personal • Sanidad • Seguridad y Medio Ambiente • Fabricación Mecánica • Electricidad y Electrónica • Energía y Agua • Instalación y Mantenimiento • Industrias Extractivas • Transporte y Mantenimiento de Vehículos • Edificación y Obra Civil • Vidrio y Cerámica • Madera, Mueble y Corcho • Textil, Confección y Piel • Artes Gráficas • Imagen y Sonido • Informática y Comunicaciones • Administración y Gestión • Comercio y Marketing • Servicios Socioculturales y a la Comunidad • Hostelería y Turismo • Actividades Físicas y Deportivas • Artes y Artesanías 	NIVEL 1	Competencia en un conjunto reducido de actividades simples, dentro de procesos normalizados. Conocimientos y capacidades limitados.
	NIVEL 2	Competencia en actividades determinadas que pueden ejecutarse con autonomía. Capacidad de utilizar instrumentos y técnicas propias. Conocimientos de fundamentos técnicos y científicos de la actividad del proceso.
	NIVEL 3	Competencia en actividades que requieren dominio de técnicas y se ejecutan con autonomía. Responsabilidad de supervisión de trabajo técnico y especializado. Comprensión de los fundamentos técnicos y científicos de las actividades y del proceso.
	NIVEL 4	Competencia en un amplio conjunto de actividades complejas. Diversidad de contextos con variables técnicas, científicas, económicas u organizativas. Responsabilidad de supervisión de trabajo y asignación de recursos. Capacidad de innovación para planificar acciones, desarrollar proyectos, procesos, productos o servicios.
	NIVEL 5	Competencia en un amplio conjunto de actividades muy complejas ejecutadas con gran autonomía. Diversidad de contextos que resultan, a menudo, impredecibles. Planificación de acciones y diseño de productos, procesos o servicios. Responsabilidad en dirección y gestión.

Fuente: INCUAL. 2007

Tabla 11: Cualificaciones Profesionales del CNCP.

En la actualidad existen 407 cualificaciones aprobadas en Consejo de Ministros y publicadas en el Boletín Oficial del Estado. Todas estas cualificaciones profesionales se han ido incluyendo en los correspondientes Anexos de los sucesivos reales decretos en los que se establecen, con su formación asociada, constituida por los módulos formativos, que se han ido incorporando al Catálogo Modular de Formación Profesional.

El 9 de marzo de 2004 se publicó el REAL DECRETO 295/2004, de 20 de febrero, por el que se establecieron 97 cualificaciones profesionales que formaron inicialmente el Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales.

Posteriormente, el 5 de octubre de 2005 se publicó el REAL DECRETO 1087/2005, de 16 de septiembre, por el que se establecieron 65 nuevas cualificaciones profesionales, que se incorporaron al Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales. Por medio de esta norma se actualizaron ocho de las cualificaciones profesionales establecidas por el real decreto anterior.

El 3 de enero de 2007 se publicó asimismo el REAL DECRETO 1228/2006, de 27 de octubre; en él se establecieron 61 cualificaciones.

Las tres disposiciones citadas recogieron cualificaciones pertenecientes a diversas Familias profesionales. Desde junio de 2007, se han ido publicando una serie de Reales Decretos en cada uno de los cuales se establecen cualificaciones pertenecientes a determinada familia profesional:

Publicado el 13 de junio de 2007, el REAL DECRETO 665/2007, de 25 de mayo, que recoge cinco cualificaciones de la Familia profesional Agraria.

Publicado el 27 de junio de 2007, el REAL DECRETO 729/2007, de 8 de junio, que recoge seis cualificaciones de la Familia profesional Industrias Alimentarias.

En la misma fecha se publicó también el REAL DECRETO 730/2007, de 8 de junio, que recoge siete cualificaciones de la Familia profesional Química, así como actualiza una cualificación establecida por el Real Decreto 295/2004, de 20 de febrero.

El 28 de junio se publicó el REAL DECRETO 790/2007, de 15 de junio, que recoge tres cualificaciones de la Familia profesional Imagen Personal, así como actualiza una cualificación establecida por el Real Decreto 295/2004, de 20 de febrero.

El 2 de julio se publicó el REAL DECRETO 813/2007, de 22 de junio, que recoge una cualificación de la Familia Profesional Fabricación Mecánica.

En la misma fecha fue publicado el REAL DECRETO 815/2007, de 22 de junio, que recoge dos cualificaciones de la Familia Profesional Transporte y Mantenimiento de Vehículos.

El 4 de julio se publicó el REAL DECRETO 814/2007, de 22 de junio, que recoge dos cualificaciones de la Familia profesional Seguridad y Medio Ambiente.

El 11 de julio el BOE publicó el REAL DECRETO 872/2007, de 29 de junio, que recoge cuatro cualificaciones de la Familia Profesional Edificación y Obra Civil, y actualiza dos cualificaciones establecidas por el Real Decreto 295/2004, de 20 de febrero.

El 18 de julio se publicó el REAL DECRETO 873/2007, de 29 de junio, que recoge cuatro cualificaciones de la Familia Profesional Industrias Extractivas.

El 11 de septiembre, el REAL DECRETO 1114/2007, de 24 de agosto, que recoge cuatro cualificaciones de la Familia Profesional Energía y Agua.

El 12 de septiembre, el REAL DECRETO 1115/2007, de 24 de agosto, que recoge seis cualificaciones de la Familia Profesional Electricidad y Electrónica.

El 13 de septiembre se publicó el REAL DECRETO 1135/2007, de 31 de agosto, que recoge seis cualificaciones de la Familia Profesional Artes Gráficas.

El 18 de septiembre, el Real Decreto 1136/2007, de 31 de agosto, que recoge tres cualificaciones de la Familia profesional Madera, Mueble y Corcho.

El 26 de septiembre, el Real Decreto 1200/2007, de 14 de septiembre, que recoge tres cualificaciones de la Familia profesional Imagen y Sonido.

El 27 de septiembre, el Real Decreto 1201/2007, de 14 de septiembre, que establece ocho cualificaciones profesionales en la Familia profesional Informática y Comunicaciones.

El 3 de octubre, el Real Decreto 1199/2007, de 14 de septiembre, que establece diez cualificaciones de la **Familia profesional Textil, Confección y Piel**.

El 25 de octubre, el Real Decreto 1368/2007, de 19 de octubre, que recoge seis cualificaciones correspondientes a la Familia profesional Servicios Socioculturales y a la Comunidad.

El 1 de diciembre se ha publicado el Real Decreto 1521/2007, de 16 de octubre, que recoge cuatro cualificaciones de la Familia profesional Actividades Físicas y Deportivas.

El 4 de enero de 2008, el Real Decreto 1698/2007, de 14 de diciembre, que recoge tres cualificaciones de la Familia profesional Energía y Agua.

En la misma fecha se ha publicado el Real Decreto 1699/2007, de 14 de diciembre, que recoge ocho cualificaciones de la Familia profesional Fabricación Mecánica.

El 5 de enero de 2008 se ha publicado el Real Decreto 1700/2007, de 14 de diciembre, que recoge trece cualificaciones de la Familia profesional Hostelería y Turismo.

En la misma fecha se ha publicado el Real Decreto 1701/2007, de 14 de diciembre, que recoge seis cualificaciones de la Familia profesional Informática y Comunicaciones.

El 20 de febrero de 2008, el Real Decreto 107/2008, de 1 de febrero, que recoge siete cualificaciones de la Familia profesional Administración y Gestión.

En la misma fecha, el Real Decreto 108/2008, de 1 de febrero, que recoge ocho cualificaciones de la Familia profesional Agraria.

El 21 de febrero, el Real Decreto 109/2008, de 1 de febrero, que recoge siete cualificaciones de la Familia profesional Comercio y Marketing.

El 22 de febrero, el Real Decreto 182/2008, de 8 de febrero, que recoge doce cualificaciones de la Familia profesional Instalación y Mantenimiento.

El 12 de marzo, el Real Decreto 327/2008, de 29 de febrero, que recoge tres cualificaciones de la Familia profesional Imagen Personal.

El 13 de marzo, el Real Decreto 328/2008, de 29 de febrero, que recoge ocho cualificaciones de la Familia profesional Electricidad y Electrónica.

El 14 de marzo, por último, el Real Decreto 329/2008, de 29 de febrero, que recoge ocho cualificaciones de la **Familia profesional Textil, Confección y Piel**.

Y el 26 de julio, por último, el Real Decreto 1179/2008, de 11 de julio, que recoge diecisiete cualificaciones profesionales de nivel 1, correspondientes a determinadas familias profesionales.

La Cualificación Profesional.

Se define como **Cualificación Profesional** el “conjunto de competencias profesionales con significación en el empleo que pueden ser adquiridas mediante formación modular u otros tipos de formación, así como a través de la experiencia laboral”³⁴ Y se entiende que una persona está cualificada cuando en su desempeño laboral obtiene los resultados esperados, con los recursos y el nivel de calidad debido.

Desde un punto de vista formal, la cualificación es el conjunto de competencias profesionales (conocimientos y capacidades) que permiten dar respuesta a ocupaciones y puestos de trabajo con valor en mercado laboral, y que pueden adquirirse a través de formación o por experiencia laboral. La misma ley define como competencia “el conjunto de conocimientos y capacidades que permiten el ejercicio de la actividad profesional conforme a las exigencias de la producción y del empleo”.

La competencia de una persona abarca la gama completa de sus conocimientos y sus capacidades en el ámbito personal, profesional o académico, adquiridas por

³⁴ Ley 5/2002 de las Cualificaciones y de la Formación Profesional.

diferentes vías y en todos los niveles, del básico al más alto. También define, la ley, lo que se debe entender por unidad de competencia, diciendo que es el **"agregado mínimo de competencias profesionales, susceptible de reconocimiento y acreditación parcial"**.

El CNCP incorpora tanto las competencias técnicas -las específicas de esa cualificación y las transversales a otras- como también las competencias clave.

Las competencias clave son aquellas que permiten a los individuos adaptarse a un entorno laboral cambiante: permiten obtener buenos resultados durante la actividad profesional en diferentes dominios o contextos sociales. Constituyen pues la clave para la flexibilidad profesional o funcional de los trabajadores al posibilitar su movilidad, ya sea dentro de un mismo campo ocupacional o de un campo a otro.

El SNCFP persigue identificar cuáles son las competencias requeridas para el empleo, por lo que tiene en cuenta tanto las competencias profesionales técnicas como las competencias clave, no ligadas a disciplinas o campos de conocimiento concretos, pero imprescindibles para la inserción laboral.

A cada cualificación se le asigna **una competencia general**, en la que se definen brevemente los cometidos y funciones esenciales del profesional. Se describen también el entorno profesional en el que puede desarrollarse la cualificación, los sectores productivos correspondientes, y las ocupaciones o puestos de trabajo relevantes a los que ésta permite acceder.

Cada cualificación se organiza en unidades de competencia. La unidad de competencia es el **mínimo de competencias profesionales, susceptible de reconocimiento y acreditación parcial**.

Cada unidad de competencia lleva asociado **un módulo formativo**, donde se describe la formación necesaria para adquirir esa unidad de competencia.

Esta estructura permite evaluar y acreditar al trabajador cada una de sus unidades de competencia (obtenidas mediante la formación o la práctica laboral). De este modo, puede acumularlas hasta conseguir la acreditación de la cualificación completa mediante un **Título de Formación Profesional o un Certificado de Profesionalidad**. Cada unidad de competencia tiene un formato normalizado que incluye los datos de identificación (denominación, nivel, código alfanumérico) y las especificaciones de esa competencia.

La elaboración del Catálogo responde a unas **bases metodológicas aprobadas** por el **Consejo General de Formación Profesional**, en el que participan y colaboran la Administración General, las Comunidades Autónomas y las organizaciones empresariales y sindicales. Esta metodología es similar a la que se utilizó para elaborar el Catálogo de Títulos de Formación Profesional y los Certificados de Profesionalidad.

Es el conjunto de competencias (conocimientos y capacidades) válidas para el ejercicio de una actividad laboral que pueden adquirirse a través de la formación o de la experiencia en el trabajo.
Las cualificaciones se agrupan en 26 familias y cinco niveles.

Que es una CUALIFICACIÓN PROFESIONAL

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

DENOMINACIÓN

NIVEL

COMPETENCIA GENERAL

ENTORNO PROFESIONAL

UNIDADES DE COMPETENCIA

Unidad de competencia 1

Unidad de competencia 2

Unidad de competencia N

FORMACIÓN ASOCIADA

Módulo formativo 1

Módulo formativo 2

Módulo formativo N

Estructura de la cualificación

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

DENOMINACIÓN

NIVEL

COMPETENCIA GENERAL

ENTORNO PROFESIONAL

No indica categoría profesional, se relaciona con la función principal y es reconocible en el sector

5 niveles que se determinan según el grado de complejidad, autonomía, responsabilidad necesarios para realizar una actividad laboral.

Breve exposición de los cometidos y funciones esenciales del profesional.

Tipo de organizaciones, área o servicio dentro de la organización.
Sectores productivos, ocupaciones y puestos de trabajos relevantes

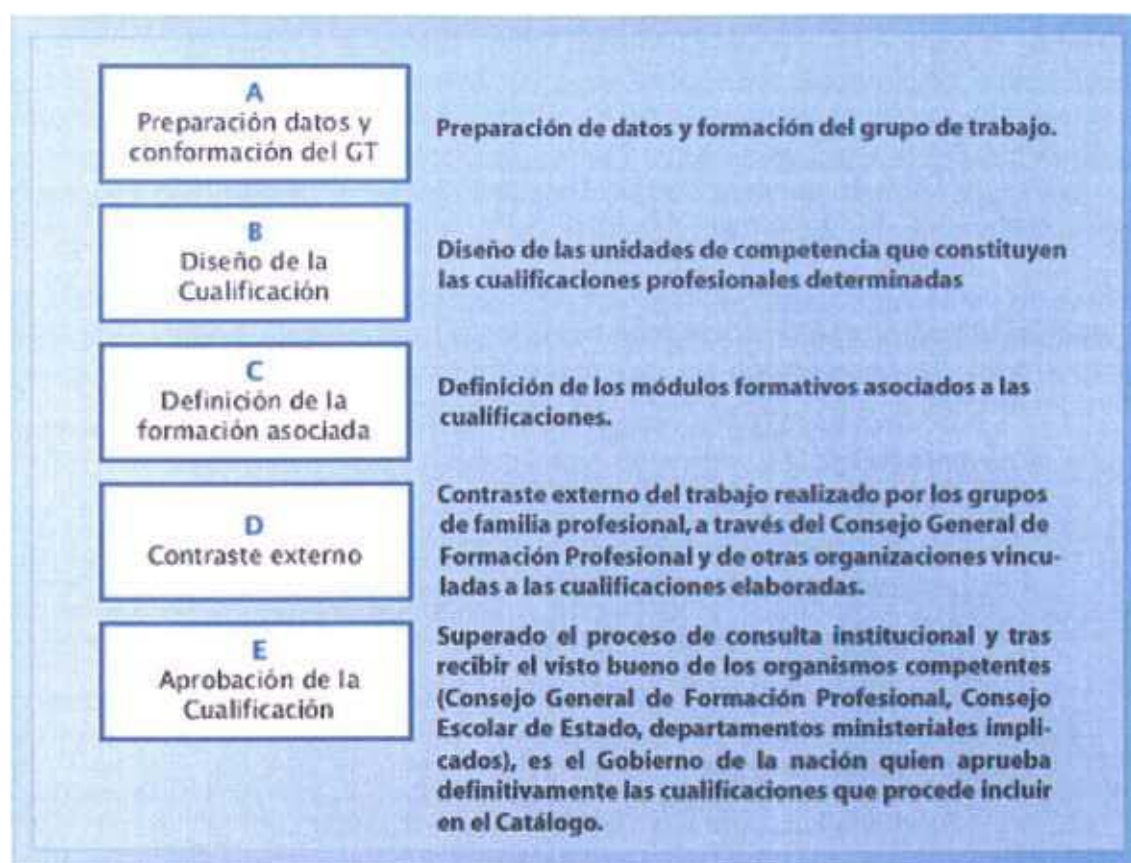
Fuente: INCUAL. 2008

Tabla 12: Estructura de la Cualificación Profesional del CNCP.

Para definir las cualificaciones se han creado **26 grupos de trabajo (uno por cada familia profesional del Catálogo)** que integran expertos formativos y productivos seleccionados por las organizaciones del Consejo General de Formación Profesional. La dirección de los grupos corresponde al Instituto Nacional de las

Cualificaciones, organismo responsable de definir, elaborar y mantener actualizado el CNCP.

El trabajo para determinar y elaborar el Catálogo se organiza en cinco etapas sucesivas:



Fuente: INCUAL. 2008

Tabla 13: Etapas de la metodología de trabajo del CNCP.

El Observatorio Profesional³⁵.

El Observatorio Profesional es un área dentro del INCUAL que proporciona información sobre la evolución de la demanda y oferta de las profesiones, ocupaciones y perfiles en el mercado de trabajo. Participa en la definición, elaboración y mantenimiento actualizado del Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales y el correspondiente Catálogo Modular de Formación Profesional. Los **objetivos y funciones**, se regularon en el Real Decreto 375/1999, de 5 de marzo, y

³⁵ Fuentes: Gerencia Informática de la Seguridad Social, S.P.E.E - INEM, S.G. Estadística del MEPSYD, Instituto Nacional de Estadística. Elaboración: Observatorio Profesional del Incual. Junio 2007

que sea capaz de conseguir los fines de establecer los procedimientos y convenios necesarios que aseguren la cooperación y el flujo recíproco de información entre los diferentes observatorios profesionales; proporcionar información sobre la evolución de la demanda y oferta de las profesiones, ocupaciones, y perfiles en el mercado de trabajo, teniendo en cuenta también, entre otros, los sistemas de clasificación profesional surgidos de la negociación colectiva; investigar cada una de las familias profesionales que constituyen el Catálogo, realizando estudios económicos y formativos, siempre a partir de la consulta de fuentes oficiales y fuentes conocedoras de los sectores que intervienen en la Familia Profesional; y se realizará los informes para cada una de las familias profesionales sobre su evolución, en cuanto a la configuración laboral y formativa.

Además se están realizando en más profundidad estudios sectoriales que investigan los campos de observación de determinadas familias profesionales. Los aspectos fundamentales que se analizan en ellos son los siguientes:

- Las características socioeconómicas de la familia profesional y su relación con otros sectores.
- La estructura del tejido productivo: productos y servicios, mercados, modelos y estructuras organizativas así como aseguramiento de la calidad.
- Los procesos productivos: tecnologías, investigación, desarrollo e innovación (I+D+ I) y factores críticos de competitividad.
- La caracterización de los profesionales de la familia: ocupaciones, puestos de trabajo y cualificaciones profesionales.
- La formación de profesionales, caracterización de la oferta formativa, necesidades de competencias y de formación asociadas.
- La perspectiva general de la familia profesional y en particular del empleo, de las cualificaciones y de la formación.
- El marco normativo.

La Red territorial establecida hasta el momento es:

- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales: **Observatorio Ocupacional del Servicio Público de Empleo Estatal**
- Andalucía: **Observatorio ARGOS del Servicio Andaluz de Empleo**
- Aragón: **INAEM. Instituto Aragonés de Empleo**
- Asturias: **TRABAJASTUR. Observatorio de Ocupaciones del Servicio Asturiano de Empleo**
- Baleares: **Observatorio del Servicio de Ocupación de las Islas Baleares**
- Canarias: **OBECAN. Observatorio Canario de Empleo y la Formación Profesional**
- Cantabria: **Observatorio Cántabro de Empleo y Formación**
- Castilla - La Mancha: **Observatorio Ocupacional del Servicio Público de Empleo**

- Castilla y León: **Observatorio Regional de Empleo del Servicio Público de Empleo**
- Cataluña: **Observatorio del Trabajo del Departamento de Trabajo e Industria**
- Comunidad Valenciana: **SERVEF. Gabinete Técnico del Servicio Valenciano de Ocupación y Formación**
- Extremadura: **Área de estudios de Intermediación del Servicio Extremeño Público de Empleo**
- Galicia: **Observatorio Ocupacional de la Dirección General de Formación y Colocación**
- La Rioja: **Observatorio de Empleo y Formación del Servicio Riojano de Empleo**
- Madrid: **Observatorio del Servicio Regional de Empleo**
- Murcia: **Servicio Regional de Empleo y Formación de Murcia**
- Navarra: **Observatorio de Empleo y Formación del Servicio Navarro de Empleo**
- País Vasco: **Egailan. Sociedad Pública de Promoción para la Formación y el Empleo**

Reconocimiento, evaluación y acreditación de cualificaciones.

La evaluación y acreditación de las competencias profesionales se desarrollará siguiendo los criterios que garanticen la fiabilidad, objetividad y rigor técnico de la evaluación. El Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales sirve de referencia objetiva en este procedimiento. Se evaluarán y acreditarán las competencias profesionales adquiridas mediante la experiencia profesional o cualquier otro tipo de aprendizaje no formal.

Si las competencias profesionales del trabajador, no alcanzan a completar las cualificaciones recogidas en algún título de formación profesional o certificado de profesionalidad, se le realiza una acreditación parcial acumulable. De este modo, si así lo desea, el trabajador podrá completar su formación para la obtención del correspondiente título o certificado.

En España más del **sesenta por ciento** de la población activa no cuenta con una acreditación reconocida de su cualificación profesional, además existe un volumen importante de aprendizaje no formal cuya falta de reconocimiento, en especial en colectivos como mujeres, inmigrantes, trabajadores desocupados, puede provocar situaciones de deficiente transición en el mercado laboral con el consiguiente riesgo de exclusión.

La Unión europea estableció en el año 2004 los Principios Comunes Europeos para la validación del aprendizaje no formal e informal, que son necesarios para fomentar la comparabilidad y la aceptación de la diferencias entre los Estados miembros así

como para la transferencia y aceptación de los resultados educativos y formativos en distintos entornos.

Los documentos oficiales e informes que se han utilizado para desarrollar las pautas de evaluación y acreditación han sido muchas, por ejemplo:

1. Inventario europeo sobre validación de aprendizajes no formales e informales

Se publicó en el año 2005 por el CEDEFOP, es el primer inventario europeo en el que se recogen las principales cuestiones metodológicas y las políticas que efectúan los Estados miembros de la Unión Europea. A este respecto, se señalan las áreas de convergencia y el papel importante que desempeñarán los Principios Comunes Europeos de Validación. Idioma: Inglés.

2. Principios europeos de validación del aprendizaje no formal e informal

Se inicia en la Declaración de Copenhague (2002) a propuesta de los 31 ministros de Educación y Formación, los Agentes sociales y la Comisión Europea instaron a desarrollar principios comunes de validación de los aprendizajes no formales e informales. De este modo se procuraba asegurar la comparabilidad entre los enfoques adoptados por los diferentes países. Idioma: Inglés.

3. Directiva de reconocimiento cualificaciones 2005/36

Se publica la Directiva del Parlamento y Consejo Europeo de 7 de septiembre de 2005, en la que se da uniformidad a los principios establecidos en anteriores directivas, tanto de carácter general como sectorial, sobre el reconocimiento de las cualificaciones profesionales adquiridas en un Estado por parte de otro de los Estados miembros. Idioma: Español.

4. Resolución OIT 195

Se publica la Resolución sobre desarrollo de los recursos humanos: educación, formación y aprendizaje permanente. Contiene un apartado sobre el marco para el reconocimiento y la certificación de aptitudes profesionales. Idioma: Español.

5. Inventario Internacional y Documentación de los Sistemas Nacionales de Cualificación Profesional (Canadá)

Se publicó en 2005 el Inventario canadiense que analiza las principales características de los sistemas de cualificación profesional en siete países: Francia, Estados Unidos, España, Italia, Portugal, Suiza y México. Idioma: Francés.

6. La Historia inacabada de la evaluación y validación de aprendizajes (the unfinished story of vpl. valuation and validation of prior learning in europeas learning cultures)

Informe final se publicó en 2005, correspondiente a un proyecto Leonardo de investigación e intercambio de prácticas europeas en materia de validación

del aprendizaje previo. Presentó un estudio específico de dispositivos de reconocimiento en países como Francia, Noruega, Holanda y Suiza. Idioma: Inglés.

7. Reconocimiento de aprendizajes: política práctica para las habilidades aprendidas en el trabajo (Recognition of prior learning. Policy practice for skills learned at work)

Se presenta un informe realizado por la Organización Internacional del Trabajo en el año 2005, sobre las prácticas nacionales en materia de reconocimiento de los aprendizajes previos en las empresas, correspondiente a Australia, Canadá, Nueva Zelanda, Sudáfrica y Estados Unidos. Idioma: Inglés.

8. Informe Vae Mission 2005

Es un informe que redactó Michel Blachere, a instancia del Ministerio de Educación francés, sobre la aplicación y vigencia de la Ley francesa de 17 de Enero de 2002 para la validación de la experiencia, que afecta a 14 ministerios, empresas y asalariados. Idioma: Francés.

9. Memoria final del proyecto ERA

Se realiza el informe relativo al proyecto de Evaluación, Reconocimiento y Acreditación (ERA), desarrollado en el año 2004 por la Dirección General de Formación Profesional del Ministerio de Educación de España. Se trata de un proyecto pionero en el Estado español pues hizo colaborar conjuntamente a los Ministerios de Educación y Trabajo, las Comunidades Autónomas y los Agentes Sociales, en la experimentación de un procedimiento de evaluación y reconocimiento de las competencias profesionales adquiridas mediante la experiencia laboral. Idioma: Español.

10. Guías del evaluador, candidato y orientador

Se desarrollan unas guías elaboradas en el marco del proyecto ERA para el apoyo de los evaluadores, orientadores y candidatos en el proceso de evaluación y reconocimiento de las competencias profesionales. Idioma: Español.

Información y orientación.

La información y orientación que proporciona el INCUAL, al estar realizada por expertos formativos y tecnológicos en cada una de las 26 familias profesionales, garantiza una visión coordinada de la situación del mundo formativo y laboral. Por tanto, la información y orientación está caracterizada como consecuencia de la coordinación entre el ámbito formativo y laboral; la coordinación entre profesionales de las administraciones locales, autonómicas, estatales y europeas; la transparencia de las competencias profesionales; la transparencia del mundo laboral; la interacción a través de foros de las distintas familias profesionales; el trabajo en red con los observatorios de las Comunidades Autónomas y la información estructurada y contrastada.

Y se regula un Marco legislativo en la Ley Orgánica 5/2002, de 19 de junio, de las Cualificaciones y de la Formación Profesional, donde se establece la finalidad y la organización de la información y la orientación profesional.

Se establece también, que Sistema Nacional de Cualificaciones y Formación Profesional, la información y orientación profesional tendrá la finalidad de informar sobre las oportunidades de acceso al empleo; las posibilidades de adquisición, evaluación y acreditación de competencias y cualificaciones profesionales, y de cómo progresar en ellas a lo largo de toda la vida. También debe informar y asesorar sobre las diversas ofertas de formación y los posibles itinerarios formativos para facilitar la inserción y reinserción laborales, así como la movilidad profesional en el mercado de trabajo.

Los servicios de las Administraciones educativas y laborales, de la Administración local y de los agentes sociales, serán los encargados de la información y orientación profesional. La Administración General del Estado desarrollará las fórmulas de cooperación y coordinación entre todos los entes implicados. Serán los encargados de proporcionar información al alumnado del sistema educativo, las familias, los trabajadores desempleados y ocupados y a la sociedad en general.

Los últimos documentos publicados por la OCDE sobre la orientación profesional recogen las recomendaciones planteadas, tanto en la Resolución sobre orientación a lo largo de la vida, como en el Programa Educación y Formación 2010. Este programa es el resultado de un trabajo intenso y que ha tenido en cuenta: la Declaración de Copenhague, Transferencia de Créditos en Educación y Formación Profesional (ECVET), Validación de aprendizajes no formales e informales, Calidad en (VET) Educación y Formación Profesional, Orientación a lo largo de la vida (LLG) y la Conferencia de Maastricht.

Podemos obtener más información y apoyo en:

Punto Nacional de Referencia sobre Cualificaciones (PNRQ), que se encuentra en cada uno de los Estados Miembros de la Unión Europea y del Espacio Económico Europeo. Coordinados y enlazados entre sí, estos PNRQs permiten acceder a la información que, en cada país, existe sobre el Sistema Nacional de Cualificaciones y Formación Profesional. En España es el Instituto Nacional de las Cualificaciones.

En el Suplemento Europass es un documento informativo que contiene una descripción detallada de la cualificación obtenida por el titular de un Certificado profesional, Título de técnico o Técnico Superior de formación profesional y Título universitario. Su objetivo es facilitar la comprensión a terceros, en especial a empleadores o instituciones de otro país, del contenido del título/ certificado, en términos de las competencias que desarrolla.

El suplemento no puede reemplazar o equivaler a la cualificación original y carece de valor para el reconocimiento o validación del título, que se realizará, en su caso, por los procedimientos legislativos establecidos por cada Estado miembro.

El suplemento se expide por las correspondientes instituciones de cada país e informa fundamentalmente sobre:

- Las capacidades y competencias profesionales obtenidas.
- La gama de profesiones que pueden ejercerse.
- Los organismos de titulación y acreditación.
- El nivel del título o certificado.
- Las diferentes vías de formación para obtener el certificado.
- Los requisitos para el ingreso y las oportunidades para acceder a una formación en el siguiente nivel educativo.

El suplemento **Europass al Título / Certificado** es un documento informativo adjunto a un Certificado de Profesionalidad o a un Título de Técnico de formación profesional. El Suplemento **Europass al Título Superior** es un documento informativo adjunto al Título Universitario o al de Técnico Superior de formación profesional.

Y otros son Ploteus, EURES, Euroguidance, ENIC-NARIC, Consejo de Europa y los Programas UE de Educación y Formación.

Cualificaciones en las Comunidades Autónomas.

El Comité Técnico de Cualificaciones está formado por los responsables de los Institutos, Agencias y Centros de cualificaciones de las Comunidades Autónomas de Andalucía, Aragón, Baleares, Canarias, Castilla y León, Cataluña, Comunidad Valenciana, Galicia, Madrid, Navarra y País Vasco.

Los componentes de este Comité participan activamente en el proceso de elaboración del Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales y cooperan con el INCUAL en el desarrollo de sus funciones, cada uno dentro del marco de sus competencias. La Comunidad virtual del Comité Técnico de Cualificaciones está formada por:

- Andalucía. Instituto Andaluz de Cualificaciones.
- Aragón. Agencia de las Cualificaciones Profesionales de Aragón.
- Baleares. Instituto de Cualificaciones Profesionales de las Islas Baleares.
- Canarias. Instituto Canario de las Cualificaciones Profesionales.
- Castilla y León. Servicio del Centro de las Cualificaciones y Acreditación de las Competencias Profesionales de Castilla y León.
- Cataluña. Instituto Catalán de las Cualificaciones.
- Comunidad Valenciana. Instituto Valenciano de Cualificaciones.
- Galicia. Instituto Gallego de las Cualificaciones.
- Madrid. Instituto Regional de las Cualificaciones de la Comunidad de Madrid.
- Navarra. Instituto Navarro de las Cualificaciones.
- País Vasco. Instituto Vasco de Cualificaciones y Formación Profesional.

Cualificaciones en la Unión Europea.

Institutos y Agencias cualificaciones UE son los siguientes:

- Centro Europeo para el Desarrollo de la Formación Profesional **CEDEFOP** es el centro de referencia de la Unión Europea para la formación profesional. Proporciona información y análisis sobre los sistemas, la política, la investigación y la práctica de la formación profesional. El Cedefop fue creado en 1975 por el Reglamento (CEE) nº 337/75 del Consejo (DO L 39, de 13 de febrero de 1975). Las actividades de información, investigación y difusión del Cedefop apoyan la labor de especialistas en formación profesional que trabajan para desarrollar y mejorar la formación profesional en Europa. El programa de trabajo del Cedefop para 2006.
- Alemania: Instituto Federal de Formación Profesional Bundesinstitut für Berufsbildung- BiBB. Es el responsable de realizar los trabajos técnicos preparatorios, previos a la adopción de decisiones sobre los perfiles y contenidos curriculares de las profesiones que serán objeto de formación a través del sistema dual, característico de Alemania. Realiza numerosas investigaciones sobre la Formación Profesional, fundamentalmente la de carácter inicial, y elabora un informe anual sobre el estado de la Formación Profesional en Alemania.
- Francia: Centro de Estudios y de Investigaciones sobre las Cualificaciones Centre d'études et des recherches sur les Qualifications-CEREQ. Es una entidad pública, con sede en Marsella, que tiene dos Ministerios de tutela: el de la Juventud, Educación Nacional e Investigación y el de Asuntos Sociales, Trabajo y Solidaridad. Se auto define como centro público experto en materia de formación y empleo. En enero del 2002 cumplió 30 años de existencia, y en la actualidad cuenta con 150 empleados, la mayoría de ellos investigadores. Dispone de dos publicaciones periódicas: "Bref", boletín de carácter mensual y que se puede descargar en formato pdf, y la revista "Formation Emploi", revista trimestral creada en 1983 y que estudia la relación entre el sistema educativo y el mundo del trabajo. Una de sus principales líneas de investigación está constituida por los estudios de inserción, tanto de carácter anual como longitudinal, de los egresados del sistema educativo, en todos sus niveles, incluidos los universitarios.
- Italia: Instituto para el Desarrollo de la Formación Profesional de los Trabajadores Istituto per lo Sviluppo della Formazione Professionale dei Lavoratori - ISFOL. Es un ente público de investigación científica que trabaja para el desarrollo de la formación profesional en colaboración con el Ministerio de Trabajo. Fue fundado en 1973. Sus fines institucionales consisten en la investigación y estudio, la experimentación y la asistencia técnica en materia de necesidades formativas, cualificaciones, estructura de las profesiones y profesionalidad emergente. Desde 1995 actúa como Estructura Nacional de Asistencia Técnica del Fondo Social Europeo (FSE), y como Instancia Nacional de Coordinación del Programa Leonardo da Vinci. Se encarga asimismo de la actividad de evaluación de los programas

cofinanciados por el FSE. Elabora un Informe Anual sobre el Estado de la Formación Profesional en Italia. Edita la revista "Osservatorio ISFOL", de carácter bimestral.

- Portugal: Instituto para la Innovación en la Formación Instituto para a Inovação na Formação- INOFOR. Es un Instituto Público, creado en 1997, dependiente del Ministerio de Seguridad Social y Trabajo, cuya finalidad principal es el refuerzo de la calidad y eficacia del sistema de formación profesional. Una de sus funciones principales es la acreditación de entidades formadoras, condición necesaria para que una entidad pueda recibir fondos públicos para impartir acciones de formación profesional. Realiza estudios sobre evolución de las cualificaciones, metodologías de formación, innovación organizacional, evaluación de la formación, y está poniendo en marcha una Red de Centros de Recursos del Conocimiento. Publica un boletín trimestral, que se puede descargar de su página web.
- Reino Unido: Autoridad de las Cualificaciones y Currículo Qualifications and Curriculum Authority- QCA. Se creó en el año 1997, dependiendo del Ministerio para la Educación y las Competencias. Se encarga tanto de los planes de estudios escolares y de las evaluaciones asociadas, como de acreditar y supervisar las cualificaciones en la escuela, los institutos y en el trabajo. En el ámbito de las cualificaciones, una de sus principales funciones consiste en el mantenimiento, control de calidad y puesta al día del Marco Nacional de Cualificaciones.
- Escocia: Autoridad Escocesa de Cualificaciones Scottish Qualifications Authority- SQA.
- Irlanda: Autoridad Nacional Irlandesa de las Cualificaciones National Qualifications Authority of Ireland- NQAI. Fue creada en febrero del año 2001, sus tres funciones principales, previstas en la Ley de Cualificaciones de 1999, son el establecimiento y mantenimiento de un marco de cualificaciones para el desarrollo, reconocimiento y acreditación de las cualificaciones basadas en estándares de conocimiento, habilidades o competencias; el establecimiento y promoción del mantenimiento y mejora de los estándares de las acreditaciones de la formación y la educación superior no universitaria; y la promoción y facilitación del acceso, transferencia y progreso a través del espacio de la educación y la formación.
- Grecia: OEEK
- Dinamarca: DEK
- Holanda: Centre for the Innovation of Education and Training in the Netherlands. CINOP. Es el Centro Nacional para la Innovación de Educación y Formación en los Países Bajos. CINOP es un organización de consultoría y centro de especialización en los sectores la Educación General y la Educación Profesional (VET), la Educación y Investigación (ICT), la dirección comercial profesional y capacitación, empleando a más de 175 profesionales

especializados académicos. El centro enfoca el aprendizaje dentro del sector de educación, aprendizaje en el trabajo y combinaciones de ambos, a través del sistema del aprendizaje. Además del sistema formal, CINOP desarrolló especialización en la aprobación y reconocimiento de calificaciones obtenidos fuera del contexto educativo tradicional, es decir la acreditación de antes del aprendizaje (APL).

CAPÍTULO 3

3 LA INDUSTRIA - ARTESANÍA

"El estudio de la Historia de las Artes decorativas españolas ha sido poco cultivado por los críticos e investigadores de nuestras artes,... y desdeñaban el arte decorativo o industrial, sin darse cuenta que es el que mejor define la trayectoria artística..."³⁶

3.1 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DE UN SISTEMA PRODUCTIVO LOCAL.

La principal dificultad que se suele dar, es encontrar una metodología adecuada que permita la obtención de información cualitativa para poder identificar el grado de complejidad del Sistema Productivo Local.

Hasta el momento, normalmente cada investigador crea su método propio de trabajo, lo que provoca que no se pueda elaborar ni generalizar los resultados obtenidos en los diferentes estudios.

3.1.1 Los criterios de identificación.

El primer problema con el que nos encontramos es identificar zonas productivas de PYMES especializadas en una o varias actividades complementarias. Es por tanto, lo más eficaz diseñar una metodología adaptada a cada zona de estudio. De esta forma podemos tener en cuenta los siguientes criterios:

- El número de establecimientos y número de asalariados.
- La densidad de empresas dedicadas a la misma actividad en la zona de empleo en relación con el volumen del sector a escala nacional.
- La especialización teniendo en cuenta el número de empresas dedicadas a la misma actividad.

3.1.2 Una metodología cualitativa de análisis.

Si se parte de un análisis estadístico con los problemas que suelen tener (escasa desagregación, falta de fiabilidad, actualización,...), se debe completar con una investigación cualitativa exhaustiva (encuestas empresariales y entrevistas a los actores), que nos permitan explicar los siguientes aspectos:

- El origen de la actividad empresarial originaria.
- La historia del medio empresarial.

³⁶ FLORIANO CUMBREÑO, A. *artes decorativas españolas. el bordado*. Barcelona Ed. Alberto Martín, 1942. Pág. 7

- Las condiciones socio-económicas de su formación y permanencia.
- El tipo y grado de complejidad de las relaciones en el sistema empresarial.

3.1.3 La representación de las relaciones inter-empresariales.

Por último, con los datos obtenidos es necesario realizar la representación gráfica del flujo de relaciones que se establecen entre las empresas. Esto nos permite poder comparar casos y concretar posibles modelos.

El modelo considerado más adecuado y el más utilizado es el diagrama de flujos y el tipo básico de diagrama de flujo es:



Tabla 14. Esquema gráfico de las relaciones inter-empresariales.

3.2 LOS SISTEMAS PRODUCTIVOS LOCALES.

Los sistemas productivos locales es un concepto nuevo, que empiezan a desarrollar Piore y Sabel, hacia los ochenta y que denomina sistemas productivos locales, a las zonas emergentes de la especialización flexible. Que definen como "un núcleo de pequeñas empresas más o menos entrelazadas en una compleja red de competencia y cooperación".

Lo que se plantea son dos elementos que combinados han permitido el éxito: la competencia y la cooperación.

Para ello es necesario tener en cuenta:

- La flexibilidad y la especialización, esto se puede hacer cuando se trata de empresas medianas y pequeñas que les permite adaptarse rápidamente a los cambios
- La entrada a estos sistemas productivos está limitada, esta barrera es lo que trata es poner en peligro la producción
- Al tratarse de un sistema de especialización flexible que se basa en la competencia para obtener éxito, se fundamenta en la innovación permanente.

Para poder implantar un sistema productivo local es necesario combinar análisis relacionando aspectos sociológicos, aspectos de economía, aspectos de políticas, aspectos históricos y geográficos, sin olvidar lo local y lo global.

Los sistemas productivos locales se consideran los nuevos paradigmas para la geografía económica. Sin olvidar que se trata de un nuevo modelo de desarrollo basado en la investigación de campo.

3.2.1 Origen y definición de Sistema Productivo Local.

Se trata de una agrupación de empresas situadas en un entorno cercano y que están especializadas, y mantienen relaciones entre sí y con el medio socio-cultural en el que se integran (como si de departamentos se trataran). Las relaciones que se crean no sólo son comerciales desde el aspecto formal sino también desde el aspecto informal, que en conjunto generan relaciones positivas para el conjunto de las empresas.

Características generales de un sistema productivo local.

Las principales características que se atribuyen a un sistema productivo local son las siguientes:

- Se trata de una concentración de PYMES en una zona restringida.
- Se trata de una especialización en alguna rama o sector que permite segmentarse el proceso en fases diferenciadas que se realizan de forma separada.
- Se trata de una intensa división del trabajo, basada en las redes de relaciones tanto materiales como intangibles (difusión de ideas e información, innovaciones de proceso o producto...).
- Pervivencia y expansión derivadas de la propia concentración espacial y la constitución de un patrimonio de experiencia y cualificación profesional.
- Coexistencia de relaciones de cooperación informal o formal en las fases de fabricación, comercialización o I+D (desde acuerdos temporales a constitución de grupos de empresas, subcontratación).
- Existencia de un mercado de trabajo relativamente flexible y con cierta tradición de iniciativas empresariales.

Teniendo en cuenta estas características, podemos decir que se trata de:

- Un sistema de PYMES especializadas, caracterizado geográficamente por una concentración de muchas unidades de producción, que se basa en una fuerte especialización de un producto o una familia de productos concretos.

- Una organización basada en una fuerte división del trabajo entre las distintas empresas que constituyen la red de interdependencia.
- La especialización puede basarse tanto en los sectores tradicionales como en sectores avanzados, que suelen ser los tecnológicos.
- La organización de red empresarial, implica el intercambio de información y de saber-hacer como valor añadido. Esta organización permite actuar de forma flexible y superar la complejidad sin abandonar su identidad, es decir, conservando en su seno las funciones estratégicas. Los vínculos y relaciones de estas PYMES especializadas se pueden agrupar en función de diferentes criterios:
 - o Relaciones formales - informales, es decir, se trata de la combinación de las relaciones formales que obedecen a decisiones para conseguir los objetivos estratégicos; con las relaciones informales que hacen referencia a los contactos personales entre los empresarios y se basa en la confianza mutua.
 - o Relaciones comerciales - técnicas, es decir, se trata de las transacciones comerciales por un lado y por otro de las relaciones técnicas que están basadas en el intercambio de información codificada sobre aplicaciones tecnológicas o innovaciones son, en definitiva, lazos profesionales.
 - o Relaciones personales - sectoriales, es decir, permite el desarrollo de "redes personales" que proporcionan información y recursos. Y por otro lado permite que la red de empresas del mismo sector proporcionan información sobre negocios, asesoramiento técnico, recursos financieros y materiales, permitiendo incluso formar alianzas estratégicas.
 - o Relaciones de competencia - cooperación, es decir, permite por un lado dar respuesta a la competencia, que cada vez más necesita empresas especializadas y con capacidad para la calidad a través de las innovaciones. La idea de cooperación son en sí mismas una forma de innovación y una forma de estratégica y una forma de superar la competencia beneficiándose todas las empresas.

La estructura de red industrial depende del carácter, del sistema de conexiones y las relaciones que se establecen entre los empresarios y las actividades. Los factores técnicos y culturales condicionan la estructura, pero su formación y transformación depende de las interacciones que se producen entre los actores.

Pero el sistema de relaciones económicas dentro de la red se basa en el conocimiento entre ellos, en la confianza mutua. Se trata de un elemento estratégico, que determina las relaciones económicas. Por ello, sin confianza no se podría hablar de redes, ni de sistemas productivos locales ni de procesos de desarrollo.

Condiciones para que se desarrolle un sistema productivo local.

La cuestión sobre los factores que pueden justificar la cristalización de estos sistemas productivos de base local en ciertas regiones y su práctica inexistencia en otras se pueden sintetizar en tres grupos:

a) El contexto socio-cultural.

Es importante tener en cuenta el entorno de la atmósfera industrial y la herencia cultural específica, que implica:

- La presencia de un sistema de valores compartidos para poder resolver conflictos.
- La pervivencia de relaciones familiares y comunitarias densas, sirven de soporte al mantenimiento de vínculos estables entre las propias empresas, justifican una combinación que algunos han considerado paradójica de arcaísmo y modernidad.
- La presencia de los actores locales (empresarios, ayuntamientos, asociaciones de diverso signo...) capaces de impulsar la aparición de iniciativas empresariales (en especial cooperativas, sociedades anónimas laborales, etc.) y difundir la innovación.

b) El contexto económico-espacial.

Para que exista una industria es necesaria la existencia de unos recursos productivos básicos. Por un lado unos recursos humanos, una cualificación laboral (que al estar hablando del sector textil, se puede decir, que se trata de un Patrimonio Cultural heredero de una tradición artesana muy importante).

Se piensa que las iniciativas empresariales que se basan en la tradición se ven favorecidas allí donde existe una estructura económica que combinó tradicionalmente actividades diversas (agrarias, comerciales, artesanales...). Este punto entra en controversia, en algunas zonas con la idea de confianza, por lo tanto habría que realizar algún otro estudio que permitiera contrastar esta opinión.

c) El contexto territorial.

No se puede olvidar que los sistemas productivos locales suelen prosperar sobre todo allí donde existe un tejido territorial denso, es decir, pueblos grandes o ciudades pequeñas y medias, capaces de asegurar la provisión de servicios básicos a las empresas, así como la existencia de equipamientos e infraestructuras suficientes en cantidad y calidad para hacer posible un funcionamiento eficaz.

El resto de las zonas suelen localizarse en zonas peri-urbanas, en centros de servicios, o bien en municipios que son cabecera comarcal.

Tipologías de un sistema productivo local.

Voy a destacar las tipologías realizadas por Bernard Pecqueur y Garofoli, pues son las que mejor encajan con la cultura y estrategia del sector textil.

Según Pecqueur, se distingue dos grandes tipos:

a) Los sistemas de industrialización difusa:

Se desarrollan en las zonas rurales con cierta densidad de población y suelen estar especializados en sectores tradicionales, y en un entorno familiar.

b) Los sistemas incubadores:

Se desarrollan en el medio urbano, y se especializan en sectores avanzados y el carácter profesional prima sobre la familiar.

Según Garofoli se diferencia tres tipologías:

a) Las empresas de especialización productiva:

Suelen estar formadas por PYMES pertenecientes a una determinada rama industrial teniendo en cuenta los recursos o tradiciones, pero no mantienen relaciones, limitándose a compartir el mismo territorio ya competir en los mismos mercados.

b) Las empresas con sistemas productivos locales (propriadamente dichos):

Se consideran a las empresas de zonas mono – productoras que tienen en cuenta, de alguna forma la idea de competencia y colaboración, organizados en redes y con un mayor protagonismo de las instituciones locales en la generación de iniciativas de promoción y desarrollo. Son sistemas que ya han alcanzado un cierto grado de madurez.

c) Los sistemas:

Son empresas con un grado importante de complejidad, madurez y solidez, está perfectamente organizado el sistema de la división del trabajo "inter-firmas".

Y los podemos comprobar en su aplicación a los pueblos en estudio, obteniendo el siguiente resultado:

CARACTERÍSTICAS	SONSECA	LAGARTERA
Tipología	Sistema productivo local	Especialización tradicional
Grado de integración productiva	Integración intersectorial	Empresas familiares y pequeñas. Ausencia de empresas o actividades auxiliares.
Origen de los empresarios	Endógeno/ exógeno (descentralización productiva)	Endógeno
Historia	Formación más o menos reciente	Tradicional
Factores de localización	Bajo coste de la mano de obra. Suelo barato Relación con centro urbano	Profesionalidad Bajo coste de la mano de obra.
Tipo de desarrollo	Extensivo (Crecimiento del empleo)	Extensivo (decrecimiento del empleo)
Relación entre el sistema productivo y la formación social local	Fuerte. Red de agentes importante	Débil No existe red de agentes.

Fuente: Adaptado de los estudios de Garofoli (1983).

Cuadro 5. Cuadro de tipologías del sistema productivo local.

3.3 EL CONCEPTO DE INNOVACIÓN.

Los medios innovadores de investigación en los últimos años se deben a tres aspectos:

- Integra conceptos y temáticas de investigación de los años ochenta como son las de los distritos industriales y sistemas productivos locales junto con la descentralización o reestructuración productiva y la especialización flexible o fragmentada.
- El medio innovador es capaz de integrar líneas de investigación generalmente disociadas permitiendo un enfoque transversal de la rígida división sectorial heredada (actividades primarias, secundarias, terciarias) que cada vez resulta más alejada de la realidad y siendo un obstáculo como metodología.

- La nueva forma de investigación permite a diferentes investigadores trabajar conjuntamente en un mismo territorio o zona y el resultado conjunto de geógrafos, economistas, historiadores y sociólogos fundamentalmente, permitirán comprender mejor las capacidades de adaptación de las sociedades a los cambios.

Los estudios multidisciplinarios de investigación ha permitido centralizar una serie de ideas como:

- El protagonismo del territorio, de la zona como un factor imprescindible para crear competitividad.
- La importancia del entorno social y cultural en los procesos de innovación y desarrollo local, considerando la innovación como una actividad colectiva.
- La construcción de redes dentro del planteamiento de globalización, que va permitir el desarrollo de una sociedad, una economía en la era de la información. Sin olvidar la identidad individual y colectiva que da respuesta a los procesos globalizadores.
- La posibilidad de impulsar el crecimiento y el empleo desde las PYMES especializadas organizadas en red.

3.3.1 Origen y definición del concepto de medio innovador.

La idea de medio innovador es algo muy reciente, nace en Francia y se concreta en lo que se conoce como GREMI, y se considera la obra del economista francés Philippe Aydalot titulada "Medios Innovadores en Europa" (1986), y los estudios metodológicos de aplicación fueron realizados por el grupo de investigación conocido como GREMI (Groupe de Recherche Européen pour les Milieux Innovateurs), en el que participan investigadores de Francia, Italia, España y Estados Unidos. El trabajo teórico y de investigación empírica que realizó este Grupo, ha tenido una gran importancia.

Aydalot, señala cuando dio a conocer esta temática de investigación, que la relación entre la innovación y zona de industrialización se puede analizar desde tres puntos de vista diferentes:

- Partiendo de la empresa innovadora y el lugar donde está ubicada.
- Partiendo de las innovaciones en sí mismas y su impacto como desarrollo rural o regional.
- Partiendo de los medios locales en los que surgen y se difunden las innovaciones.

El grupo de investigación **GREMI**, decidió centrar sus investigaciones a partir del tercer punto de vista indicado. Consideraron que las condiciones externas a la empresa, tienen una gran trascendencia para que se pueda conseguir aplicar cualquier innovación. Esto quiere decir que las ideas innovadoras o las empresas

innovadoras no pre-existen en los medios innovadores. Son los propios medios los que se convierten en semilleros o "incubadoras" de ideas innovadoras y/o en empresas innovadoras.

Siendo éste el punto de partida, las investigaciones del grupo GREMI, se centraron en tres enfoques:

- Un enfoque de las transacciones, que considera al medio innovador como un contexto espacial que permite reducir las incertidumbres y los costes de transacción.
- Un enfoque organizativo que interpreta al medio innovador como una forma de organización, que permite estructurar mejor las estrategias de las empresas.
- Un enfoque cognitivo que presenta al medio innovador como una fuente de aprendizaje y de saber-hacer.

Aydalot, cuando utiliza la palabra "milieu" (medio), implica toda una serie de conceptos y planteamientos que hay que tener en cuenta.

Por eso es necesario saber que la palabra milieu, para el grupo GREMI, se concibe como "un conjunto de relaciones en una zona geográfica, que agrupan en un todo coherente un sistema de producción, una cultura técnica y unos actores. El espíritu de empresa, las prácticas de organización, los comportamientos empresariales, la manera de emplear las técnicas, de aprehender el mercado y el saber hacer son a la vez partes integrantes y partes constitutivas del "milieu". De esta forma cuando se habla de milieu, hay que entender que estamos hablando de un sistema relacional de tipo cooperación - competencia de los actores locales. Así lo explican Maillat, Quévit, Senn, en el año 1993.

Por tanto, un milieu implica:

- Un espacio geográfico que no tiene fronteras a priori.
- No corresponde a una región dada, pero presenta una cierta unidad y una cierta homogeneidad que se traducen en comportamientos identificables y específicos y una cultura técnica.

Y en este medio nos encontramos:

- Un conjunto de actores (empresas, instituciones de investigación y de formación, poderes públicos locales, asociaciones empresariales o sectoriales, etc.) con una relativa independencia a la hora de tomar decisiones y una cierta autonomía para la formulación de elecciones estratégicas.
- Un conjunto de recursos materiales (empresas, infraestructuras), inmateriales (un saber hacer) e institucionales (diversas formas de poderes públicos locales o de organizaciones con competencias para tomar decisiones).

Con la combinación de estos elementos, el medio favorece dos formas lógicas de actuar:

- Una lógica de interacción: los actores deben mantener relaciones de interdependencia, que les permitan aprovechar mejor los recursos existentes.
- Una lógica de aprendizaje, es decir, una capacidad de los actores, alcanzada a lo largo del tiempo (dimensión histórica), para modificar su comportamiento en función de las transformaciones de su entorno.

Estas lógicas de interacción y de aprendizaje conducen a:

- Una formación de un saber hacer, que permita el control del proceso de producción y la creación de nuevos productos y nuevas técnicas.
- El desarrollo de normas de comportamiento entre los actores, que permita un equilibrio entre cooperación y competencia, con el fin de construir un espacio de trabajo común
- El conocimiento y la capacidad de identificar, gracias a la interacción, los recursos específicos de los diferentes actores, así como los del "milieu".
- La relación que los actores del milieu mantienen con el entorno externo, parte la consideran de no estar aislado, sino que se sitúa en un contexto técnico y de mercado que es internacional y evolutivo.

El "milieu" se caracteriza además, por facilitar las relaciones de cooperación directas entre los actores locales (privados, públicos y colectivos). Dichas relaciones de cooperación, suele ser a través de redes.

Todo ello conduce a rendimientos crecientes, pues los factores que suelen explicar la eficacia de los medios innovadores se basan en las denominadas "economías de proximidad" que genera el "milieu" (medio) y esto supone, para investigadores como Camagni:

- La reducción de los costes de producción como consecuencia de la existencia de externalidades, infraestructuras y servicios dirigidos a los sectores en los que se especializa.
- La reducción de los costes de transacción como consecuencia de la mejor circulación de la información.
- La mejora de la capacidad de innovación como consecuencia de los procesos de aprendizaje colectivo, cooperación inter-empresarial y socialización de los riesgos.
- La idea que el propio medio dirige al contexto externo como certificado de calidad.

Sin olvidar el concepto de "milieu", **los entornos o medios de innovación** se componen de una serie de elementos interrelacionados de forma sistémica, que se deben conocer como:

- Un substrato territorial de ámbito local, aunque con límites muchas veces no coincidentes con las divisiones administrativas
- Un conjunto de actores (empresas, instituciones públicas, sindicatos y asociaciones, centros educativos y de investigación...) con capacidad de decisión, que se identifican con ese espacio.
- Una serie de recursos materiales (establecimientos industriales y de servicios, infraestructuras técnicas, patrimonio urbano...) e inmateriales (saber hacer, herencia cultural...), que son comunes y que se intentan identificar y poner en valor.
- Una lógica de interacción, por la que se establecen relaciones entre los actores y existe cierta capacidad - hábito de llegar a acuerdos, lo que permite alcanzar las llamadas economías de convención.
- Una lógica de aprendizaje, o capacidad de los actores para modificar su comportamiento a lo largo del tiempo con objeto de adaptarlo de forma flexible a los cambios del entorno, así como una trayectoria tecnológica común, que favorece la difusión rápida de conocimientos, junto a unas normas de actuación aceptadas colectivamente.

El punto de partida para llegar a la incorporación de acciones innovadoras, implica ámbitos en donde la dinámica de aprendizaje, es decir, la capacidad de incorporar soluciones nuevas, y un alto nivel de interacción, convergen, bien sea de forma espontánea o con el apoyo público, dando origen a una trayectoria tecnológica determinada, que tiene un carácter acumulativo en el tiempo. Su componente esencial es la presencia de redes de innovación de carácter sistémico, y fruto de esa interacción mutua se generan sinergias positivas que fomentan la creatividad de los diferentes participantes. El logro de una cierta flexibilidad, exigiendo como requisitos previos una proximidad y confianza mutuas que sólo se producen en ámbitos concretos.

3.3.2 Elementos a tener en cuenta para el desarrollo de medios innovadores.

Se sabe que determinadas zonas, con situaciones similares han evolucionado de forma diferente, unas hasta convertirse en medios innovadores, y otras han tomado caminos diferentes e incluso opuestos. Por eso las investigaciones empíricas llevadas a cabo, ponen de manifiesto la necesidad de combinar dos tipos de factores:

- Se necesitan una serie de condiciones territoriales favorables (económicas, sociales, culturales, históricas, laborales...) que permitan el surgimiento y la rápida difusión de las acciones innovadoras, junto con la proximidad

espacial entre las empresas que van a participar, y de éstas con las instituciones locales favorables a la innovación.

- Un conjunto de actores locales capaces de dinamizar esas condiciones favorables, que establecen entre sí relaciones sociales formales o informales que refuerzan el sentido de pertenencia al lugar, y cuyo objetivo es el desarrollo económico, la defensa de los valores culturales e históricos o el reforzamiento de las señas de identidad locales, favoreciendo para ello la puesta en marcha de proyectos en común.

Lo que nos encontramos en este análisis es que la combinación de la acumulación de un saber hacer derivado de una cierta tradición artesanal o de recursos humanos con alto nivel de formación, la existencia de centros de investigación y desarrollo tecnológico o de servicios avanzados, el capital de riesgo, la experiencia de trabajo en común, etc. Una vez iniciado el proceso innovador, la proximidad espacial entre las empresas y de éstas con las instituciones locales favorables a la innovación, y genera acciones positivas que a su vez refuerzan todo el proceso desde la aplicación del arte. Con sus dos vías propias y naturales.

Esta interpretación sobre las razones que impulsan la formación de medios innovadores, también tienen obstáculos, que se pueden identificar:

- No se puede olvidar las consideraciones relacionadas con sus características estructurales, en especial la debilidad de su tejido empresarial (escasez de recursos técnicos y de capital, dependencia externa...), la insuficiente e inadecuada formación de los recursos humanos, la falta de identidad cultural y de articulación del tejido social, etc.
- No se puede olvidar la escasez o inexistencia de agentes locales con voluntad y/o capacidad para dinamizar el entorno, generar recursos y promover la propia innovación.

3.3.3 Tipos de medios innovadores.

Teniendo en cuenta los criterios de identificación planteados, la capacidad innovadora, de adaptación, de aprendizaje y el grado de interacción entre los diferentes actores implicados en la actividad industrial, nos podemos encontrar con dos tipos de espacios industriales. Sus diferencias parten del tipo predominante de innovación, es decir, si se trata de sectores industriales de especialización o si se basan en las redes de empresas y los actores en las que se apoyan:

- Centro conocidos como tecnópolis o parques tecnológicos planificados. Se trata de zonas industriales planificadas, ya sea públicas o privadas, en las que se instalan empresas de sectores de alta tecnología, y en los que los tipos de innovación y de redes predominantes son los tecnológicos y científicos. Las principales razones para este tipo de empresas son la existencia de instalaciones y equipamientos de calidad, la buena accesibilidad y el prestigio.

- El funcionamiento interno, se caracterizan porque las empresas integrantes actúan de forma autónoma, el espacio se utiliza como simple plataforma para el desarrollo de las actividades de la empresa. Este tipo de medios innovadores suele crearse en el medio urbano o en áreas metropolitanas, y son de formación reciente.
- Distritos industriales espontáneos, se caracterizan por el alto grado de relación (medido en tiempo o tradición, y en intensidad) entre sus empresas y con el territorio, por estar dedicados a sectores maduros o tradicionales. Su punto débil está en la constante competencia en costes que a veces genera precariedad laboral, es decir, bajos salarios y economía informal.
- Pero se las considera dentro de la tipología de empresas innovadoras en la capacidad que presentan para la generación y difusión de innovaciones, tanto desde el punto de vista tecnológico como social. El tipo de medios innovadores suele generarse de forma espontánea en zonas rurales, en general su formación es fruto de un amplio proceso de industrialización en el tiempo.

3.3.4 Innovación y redes de innovación.

No podemos cerrar los ojos y ver que la innovación es una de las fuerzas alrededor de las que se articulan todos los procesos de desarrollo económico y uno de los factores determinantes del cambio económico y el bienestar social.

Se sabe que los procesos de crecimiento y cambio estructural de las economías se producen como consecuencia de la introducción de innovaciones en el sistema productivo a través de las decisiones de inversión.

Pero en la sociedad actual en la que vivimos los resultados económicos de las innovaciones van a depender de **cómo se difunden** las actuaciones dentro del tejido productivo y de cuál sea la estrategia tecnológica de las empresas para mantener o mejorar los resultados de su actividad.

Es necesario que las innovaciones tengan que relacionarse con las dinámicas que implican la pugna competitiva de las empresas en los mercados de productos y de factores. Pero cuando se analizan los procesos de cambio estructural y la dinámica económica, más que las innovaciones aisladas que suelen relacionarse con innovaciones tecnológicas, lo realmente relevante es el proceso de innovación, es decir, la innovación social.

Otro aspecto que no podemos tratar de forma aislada es la sociedad y la innovación industrial. Para analizar una innovación empresarial hay que describir un conjunto de situaciones sociales, múltiples, en las que las personas se enfrentan al tema, para crear compromisos y movilizar los recursos necesarios que permitan la innovación.

Tampoco se puede olvidar que poner en marcha una innovación supone activar todo un sistema de acciones, en donde surge la ocasión de nuevos intercambios. En la puesta en marcha de estas estrategias se combinan distintos tipos de innovaciones:

- Teniendo en cuenta el momento de aplicación, las innovaciones pueden ser previas a la fabricación, aplicarse en el proceso de producción, o bien posteriormente a la fabricación.
- Teniendo en cuenta el tipo de función, las innovaciones se clasifican en dos grupos:
 - 1) Las innovaciones empresariales que aplican las propias empresas. A su vez se dividen en:
 - a) Innovaciones tecnológicas, que suponen la aplicación de nuevas tecnologías, pueden ser de dos tipos:
 - La que se relaciona o se especializa en la innovación de producto o servicio.
 - La que se relaciona con el producto entendido como bien tangible o como un servicio, y se convierte en el escaparate de la empresa en el mercado y es, por tanto, el elemento clave de su competitividad. Las innovaciones de producto buscan la diferenciación de la competencia, pero no siempre tienen el mismo grado de novedad. Nos podemos encontrar con productos reposicionados, es decir, cuando se trata simplemente de un cambio en la imagen para cambiar la percepción del cliente. O con productos rediseñados, es decir, se trata de introducir alguna modificación que implique o un menor coste, o mayor fiabilidad, o mayor calidad, o mayor seguridad o unas prestaciones mejores. O productos nuevos, nuevos y diferentes a los existentes, tanto para la empresa como para el mercado.
 - b) La innovación de proceso. Implica a las actividades que forman parte del funcionamiento interno de la empresa, teniendo en cuenta si se trata de procesos productivos, procesos administrativos, de diseño, de marketing, logística, compras, etc.
 - 2) Las innovaciones territoriales, que se aplican como resultado de una política territorial industrial rural. Pueden estar promovidas por las instituciones administrativas, universidades y centros públicos de investigación, por centros o instituciones tecnológicas, por federaciones o asociaciones o por agencias de desarrollo regional o local.

La innovación necesita de una flexibilización de los sistemas productivos y facilitar la diversificación de la oferta. Aumentar la calidad. Cumplir exigencias medioambientales. Mejorar las condiciones de trabajo de los empleados. No podemos olvidar que este tipo de planteamientos implica cambios en la organización, por lo que es importante tener en cuenta los posibles efectos y reacciones del personal. También implica mejorar en la organización de la empresa. Las innovaciones organizativas participan en redes de empresas, en desarrollos en la cooperación en la comercialización de los productos, en la participación de programas de I+D. Necesita abrirse a la internacionalización en relación a actividades comerciales, productivas o tecnológicas. Desarrollar nuevas fórmulas de comercio y distribución, como pueden ser el uso de franquicias o el comercio electrónico.

Otro aspecto a tener en cuenta es que está basada en estrategias de innovación muy diversas, y es fundamental distinguir en cualquier sistema productivo local y medio innovador integrado por PYMES, que nos podemos encontrar con empresas:

- Empresas innovadoras líderes, capaces de desarrollar nuevos productos, procesos o mercados como consecuencia de la creatividad y habilidad de un empresario y de la organización empresarial.
- Empresas innovadoras de baja intensidad, cuya capacidad creadora se concentra en la introducción de pequeños cambios y mejoras en los productos o procesos existentes, que les permita tener una competitividad en los mercados.
- Empresas no innovadoras, que no realizan ningún tipo de innovación porque trabajan para mercados en los que la innovación no es un factor de competitividad.
- Empresas que lideran no solamente la innovación tecnológica, sino la innovación social, suelen ser empresas más innovadoras y tienen capacidad para movilizar a otras empresas para la cooperación a través de la formación de asociaciones empresariales o de la puesta en marcha de proyectos conjuntos (de promoción de la imagen de marca del territorio, de apertura de mercados en el exterior, etc.). En definitiva, promoviendo actuaciones de cooperación e innovación social que permitan mejorar la productividad y el posicionamiento en el mercado global de los productos locales.

La innovación puede tener al proceso de la cooperación como motor del dinamismo. Tenemos que recordar el significado de cooperación en el mundo empresarial, que consiste en la creación de redes de relaciones y de solidaridad entre empresas y agentes sociales e institucionales implicadas en la actividad económica. Esto implica una voluntad de construir un vínculo social, es decir, una búsqueda de identidad común con el objetivo de obtener beneficios compartidos.

Este aspecto de cooperación entre empresas y agentes se ha convertido en un elemento estratégico en los procesos de desarrollo en zonas rurales, pues, al mismo tiempo la innovación se convierte en el motor de la propia innovación, y facilitar además del diálogo, una mejor comprensión del territorio y de sus fuerzas vivas. Se trata pues, para pasar de ser actor a ser socio es cada vez más indispensable para lograr una dinámica de innovación en las zonas rurales. Condición que empieza a ser importante para acceder a la financiación de programas de desarrollo europeos.

Pero la cooperación sólo se puede lograr con el tiempo, y depende de muchos factores que se combinan a partir de un interés inicial. El Observatorio Europeo LEADER, ha clasificado los posibles actores para que se pueda realizar una empresa con la estrategia de la cooperación.

AGENTES POTENCIALES

CONCEPTO	TIPO DE AGENTE	INSTITUCIÓN	LOCALIZACIÓN
Preocupación dominante por el patrimonio físico del territorio (económico, cultural y ecológico)	Instituciones públicas	Administraciones	Regionales
			Locales
		Poderes locales	Mancomunidades de municipios
			Alcaldías
		Servicios públicos	Servicios sociales y de la seguridad social
			Escuelas, universidades
Preocupación dominante por las personas y la calidad de vida	Personas y asociaciones de personas	Asociaciones territoriales	Asociaciones para el desarrollo local
			Asociaciones ecológicas
		Asociaciones culturales	Asociaciones recreativas, deportivas y culturales
			Asociaciones sociales o religiosas
		Personas o grupos	Grupos formales
			Personas
		Asociaciones de defensa de intereses	Sindicatos
			Asociaciones profesionales
Preocupación dominante por la rentabilidad de las actividades y la adaptación a los mercados	Empresas privadas	Sector financiero	Bancos
			Mutuas agrícolas
		Otros sectores productivos	Asociaciones comerciales e industriales
			Empresas manufactureras presentes en el mercado exterior
		Sector cooperativo agrario	Unión de cooperativas
			Cooperativas
		Empresas de servicios a la población	Servicios no culturales
			Servicios culturales, radio, periódicos

Fuente: Observatorio Europeo LEADER, nº 2, 1997.

Tabla 15. Los agentes potenciales de la cooperación.

Las preocupaciones de los distintos actores son diferentes y hay que conseguir que convivan y sean el motor de la innovación que se quiera plantear. Es decir:

- Las empresas, buscan la rentabilidad de las actividades y la adaptación de los productos a los mercados.
- Las asociaciones, los profesionales como técnicos hasta los culturales buscan la calidad de vida de las personas.
- Las instituciones públicas buscan que las actuaciones mantengan y mejoren el patrimonio territorial (económico, social, cultural histórico y medio ambiental).

En cuanto a la cooperación y su duración en el tiempo, fundamentalmente dependen de la capacidad de ofrecer resultados tangibles, es decir, beneficios o ventajas. Para los diferentes actores, por tanto hay que tener en cuenta:

- La capacidad de lograr la adhesión de los diversos agentes del territorio y la cohesión social.
- La predisposición para superar las diferencias sociopolíticas y encontrar un ámbito de acción común.
- El saber compaginar adecuadamente los intereses divergentes y descubrir puntos comunes y nuevas modalidades de solidaridad que se puedan explotar de forma concreta.
- La posibilidad de propagarse y de no hacer el vacío a su alrededor.
- El mantenimiento de los medios, especialmente los financieros.

La consolidación de las relaciones se materializa en los medios innovadores en lo que se denominan "redes de innovación". El concepto de red integra múltiples dimensiones. Es una red como realidad pluridimensional (son virtuales pero reales, son técnicas pero sociales, son globales pero también locales, son concentradoras y dispersadoras, son integradores y desintegradoras, es dinámica pero estable).

3.3.5 Metodología de análisis.

No existe una metodología de análisis consolidada que pueda facilitar el diagnóstico comparativo de situaciones. Pero lo que se utiliza es un esquema básico de análisis para los medios innovadores en zonas rurales.

Se aconseja que se realicen estudios complementarios para conocer mejor las peculiaridades de las zonas de estudio. Alonso y Méndez, proponen como propuesta metodológica su trabajo publicado con el título de "Innovación, pequeña empresa y desarrollo local en España". En ella se destacan los siguientes aspectos a tener en cuenta, como metodología:

- Conocer los datos estadísticos relacionados con las zonas industriales dinámicas.

Estos datos de las zonas industriales, ya sean rurales como comarcales, que muestren un cierto dinamismo industrial. Esto es posible que lo podamos obtener de la información estadística, si tenemos en cuenta aspectos como:

- Crecimiento del empleo que implica de población.
 - Especialización definida de algún tipo de actividad industrial, y el creciente de nuevas industrias y servicios relacionados que se encuentran en la zona.
 - Incremento progresivo de inversión industrial y del crecimiento de establecimientos industriales.
 - Crecimiento de la exportación de productos como de contactos con organismos regionales, nacionales o comunitarios de apoyo a la innovación, o bien con diferentes administraciones públicas.
- Utilizar técnicas cualitativas de investigación para el análisis del proceso de innovación empresarial y social.

Se aconseja esta metodología por que es el único método posible para poder obtener el conjunto de características que identifican a los medios innovadores. Las técnicas cualitativas que se apliquen, es decir, deben incluir encuestas empresariales y entrevistas a agentes sociales e institucionales. También se aconseja que se incluyan aquellas preguntas que permitan identificar los temas como:

- Características de los diferentes tipos de innovación y su grado de intensidad.
- Estrategias empresariales en materia de innovación, las razones que impulsaron el esfuerzo innovador en las empresas, y el origen de los recursos financieros utilizados para el proceso de innovación y su destino.
- Si existen actores sociales implicados en la actividad industrial y en el proceso innovador (asociaciones empresariales, centros de apoyo a la innovación,...). Si existen relaciones de intercambio y/o cooperación con el entorno (empresas, organismos públicos, instituciones públicas locales o regionales) que puedan ayudar a identificar la presencia efectiva de verdaderas redes de innovación.
- Existencia y participantes en la red de innovación, densidad y carácter de las relaciones, es decir, si son estables o esporádicas.
- Cuáles son las empresas o actores dominantes en la innovación, y sus principales factores de impulso.

- Cómo se generó la cooperación entre empresas y/o los agentes sociales e institucionales. Las normas de funcionamiento de las redes y la existencia o no de proyectos conjuntos de innovación.
- Tipos de flujos de cooperación, finalidad de las relaciones.
- Los efectos derivados del proceso de innovación, teniendo en cuenta la competitividad empresarial y la calidad de vida en la zona.
- Los límites y restricciones estratégicas de empresas, de las condiciones del entorno, así como la posible evolución del propio medio (aspecto importante para poder realizar de cualquier tipo de propuestas de actuación).
- Por último se debe realizar un estudio relacionado con la red de agentes promotores de la innovación, analizando el número de participantes, la densidad de las relaciones y el agente central que establece mayor número de conexiones. Para poder comparar los distintos estudios de caso, relacionados con redes, es necesario crear un modelo metodológico que permita ver de forma rápida las diferencias y deficiencias.

En el estudio comparativo de los pueblos de Sonseca y Lagartera, nos encontramos con el siguiente resultado:

Graduación de medios innovación	SONSECA				LAGARTERA			
Tipo	Produc-to	Proce-so	Organi-zación	Social e institucional	Produc-to	Proce-so	Organi-zación	Social e institucional
Inexistente					x	x	x	x
En Desarrollo	x	x	x	x				
Consolidado								

Fuente: Elaboración propia.

Cuadro 6. Medios innovadores.

3.4 CONTEXTO INDUSTRIAL Y SU RELACIÓN CON EL ARTE Y LAS FORMAS PRODUCTIVAS. (ARTESANIA-DISEÑO).

Es evidente que en este momento se está produciendo un cambio en la forma de entender los procesos tecnológicos e industriales que se relacionan con el arte y sus formas productivas, teniendo en cuenta:

- La globalización económica.
- Las mejoras tecnologías y su mayor accesibilidad.

- Las mejoras en las comunicaciones y accesibilidad al manejo de los sistemas informáticos.
- y la mejora del transporte.

Todos estos cambios, han provocado la búsqueda de nuevas estrategias empresariales, se identifica con el concepto de descentralización productiva, y que comenzó a observarse a finales de los años setenta. Es decir se trata de segmentar el proceso productivo, permitiendo una mayor flexibilidad para adaptarse a los cambios, tener más variedad en la oferta productiva, consecuencia de la demanda de productos diferenciadores y por último conseguir una mayor competitividad reduciendo costes. Estos aspectos están muy bien expuestos en el libro: "La Segunda Ruptura Industrial" de Piore y Sabel.

Se habla más que de modelos nuevos, de un cambio de mentalidad en el que prima la estrategia empresarial, dando prioridad a la capacidad y flexibilidad de los equipos de trabajo y una cualificación muy importante de los trabajadores (que no tienen por que ser empleados), junto con la innovación. Esta capacidad y flexibilidad está permitiendo un renacer de las formas relacionadas con la artesanía de producción. (Aspecto éste que había quedado marginado con la Revolución Industrial).

Este cambio de estrategia empresarial, potencia las PYMES, que estructuradas en sistemas de redes empresariales y una mayor facilidad para la difusión de la innovación empresarial, incrementa el dinamismo de la industria conocida como rural, por que ayuda a la reducción de costes de producción. Pero aquellas zonas rurales, en donde se han desarrollado sistemas empresariales individuales o muy familiares tienen que readaptarse a estas nuevas formas de trabajo. Esto me ha llevado a tener que analizar lo que implica un desarrollo industrial rural, vinculado al mundo textil y en concreto a los bordados.

La actividad industrial rural española, ha sido el resultado de la combinación de varios tipos de procesos integrados en el contexto económico-territorial. Provocando el cambio de la idea o el concepto de rural (desde los años ochenta, ya no tiene el mismo significado). Se está produciendo, al mismo tiempo una coexistencia de estructuras artesanales heredadas de un pasado que no acaba de aceptar la organización impuesta por la innovación tecnológica.

En este análisis me gustaría recordar los siguientes aspectos:

- Tradición - modernidad
- Carácter predominante en los procesos industriales rurales.

Tradición - modernidad

La actividad industrial rural siempre se ha relacionado con las manufactureras artesanales, donde se reconoce la importancia de los procedimientos heredados a lo largo del tiempo. Esta industria tradicional (endógena) que ha conseguido pervivir, con esa impronta artesanal, se está encontrando que tiene que competir con otros procesos y procedimientos de industrialización relacionados con la llegada de

capital, tecnología, y mano de obra cualificada. En algunas zonas se trata de encontrar una alternativa a la explotación agraria.

Por eso, muchas zonas rurales han pasado a ser considerados zonas de explotación del sector secundario, provocando de esta forma una combinación de tradición y modernidad. De aquí que sea importante la relación que existe entre los procesos de industrialización y el origen (en el tiempo) de las actividades manufactureras artesanales de esa zona. Obligándome a recordar la siguiente tipificación:

a) Procesos de industrialización históricos.

Tratan de integrar la industria que surgió en la Revolución Industrial, que se sustentaba sobre manufacturas artesanales. Para ello, se necesita mano de obra, que suele venir de la agricultura y capital local. En muchos casos convive con la manufactura artesanal. (Este es el caso de Almagro o L'Arboç: con los encajes, la tejeduría en Madridejos o el bordado en distintos talleres de diseño).

b) Procesos de industrialización recientes.

Tratan de integrar la industria en los procesos de descentralización productiva y difusión desde las ciudades (el caso del bordado en Madrid), donde se intenta aprovechar las ventajas de la especialización flexible, teniendo en cuenta la globalización económica.

Tanto una tipología como la otra, implica necesariamente, conocer la historia industrial o manufacturera de la zona y la importancia de la tradición en el dinamismo industrial actual.

Carácter predominante en los procesos industriales rurales

Cuando se habla del carácter de una industria, en una zona determinada; muchas veces se produce o desarrolla, como consecuencia de las manufacturas que existieron en esa zona.

Por eso también se puede definir una nueva tipificación de procesos que se complementa con otras tipologías, y se pueden denominar:

a) La industrialización que tiene en cuenta el carácter de la zona.

Esta industrialización tiene en cuenta las características locales, los recursos de la zona, ya sean humanos, naturales, financieros y sin la intervención directa de las administraciones. Podemos encontrarnos con dos tipos:

➤ Industrialización difusa

Se trata de una industrialización fundamentada en la pervivencia de actividades industriales tradicionales, que están relacionadas con los recursos naturales y humanos. Suelen ser empresas de tipo familiar de pequeño tamaño (caso de Lagartera).

➤ Industrialización espontánea

Se trata de la industria que surge en zonas rurales, con una fuerte tradición agraria y que tiene una cierta capacidad de dinamización de estos recursos. Suelen ser empresas creadas por empresarios jóvenes e innovadores, que deciden crear su propio empleo.

b) La industrialización que tiene en cuenta otros aspectos externos.

Se trata de la industria que surge gracias al apoyo de los recursos que llegan a la zona, como inversiones, tecnología, mano de obra especializada, y se organiza teniendo en cuenta los procesos de desconcentración. Podemos encontrar dos tipos:

➤ Procesos de re-localización.

Se trata muchas veces de un cambio de lugar de determinadas empresas, movidos por el cierre de la empresa en zonas urbanas o bien por la segmentación o ampliación de la empresa.

➤ Procesos de descentralización.

Se trata de la desconcentración y distribución de las tareas productivas en establecimientos de la propia empresa (Corte Inglés).

3.4.1 Importancia del grado de industrialización rural en el sector textil.

A la hora de entender los diferentes desarrollos que tiene el sector textil, es importante recordar la importancia que supone en el momento en el que estamos: la existencia de desarrollos y orígenes industriales tan diferentes. Que no puede ser ignorados, si queremos realizar actuaciones de innovación y desarrollo en estas zonas.

Teniendo en cuenta esto, es importante conocer los estudios de tipologías, teniendo en cuenta el grado de industrialización existente en la zona. Se tiene en cuenta cuatro elementos o criterios que, a su vez, se combinan con los diferentes procesos de industrialización:

- La densidad de la industrialización, de nula a aglomerada.
- El carácter de la localización industrial, concentrada o dispersa.
- La intensidad de los flujos inter-empresariales locales.
- La especialización/diversificación productiva.

La combinación de estos cuatro elementos, junto con los posibles procesos de industrialización, los investigadores en el tema distinguen los siguientes tipos de zonas industriales según su grado de industrialización:

- Zonas de industrialización nula o escasa: por la ausencia de tradición artesanal, o por la existencia de una actividad artesanal que ha pervivido a lo largo de los años.
- Zonas de industrialización media o no integrada: como consecuencia de los procesos de difusión y descentralización industrial de zonas urbanas,
- Zonas de industrialización densa: como consecuencia de una fuerte especialización productiva, donde se generan grandes economías y redes inter-empresariales.
- Zonas de tamaño medio donde existen una actividad productiva que puede responder a la diversificación sectorial o la especialización productiva.

3.4.2 Nuevos conceptos en el sector textil y globalización.

En este momento la idea de rural y/o agrario como dos ideas consideraras sinónimas. Al mismo tiempo la ideas de urbano e industrial significado de progreso frente a rural y agrario significado de atraso. Ha permitido que los procesos de industrialización, sean los agentes o actores principales de este cambio conceptual, que tiene una gran importancia.

El interés de la industrialización de las zonas rurales está basado en la idea de revitalización de las manufacturas que tienen muchas zonas rurales. De este modo se entiende que estas atraen inversiones y empleos industriales. También hay que destacar que las políticas de desarrollo que se están fomentando es la creación de empresas industriales como una alternativa a la agricultura.

Otro aspecto que no se puede olvidar para poner en marcha una industria, es la realidad que implica la globalización del mercado. Por esos es necesario para diseñar una estrategia empresarial tener en cuenta:

- Los obstáculos que se pueden producir en las zonas rurales a la iniciativa empresarial. Estas limitaciones son fundamentalmente:
 - La distancia existente de los centros de decisión (no sólo geográfica sino también económica y política)
 - La dificultad de acceso al capital financiero de riesgo, es una desconfianza de las instituciones financieras hacia los empresarios innovadores que quieren desarrollar su actividad en estas zonas.
 - Una mayor dificultad de acceso a la información económica y a la innovación tecnológica e incluso a los programas de I+D, pensados fundamentalmente para grandes empresas.
 - Escasez de un tejido económico integrado.

- La dispersión de las empresas rurales y la falta de organización inter-empresarial, lleva a un cierto aislamiento con respecto a las actividades económicas de la zona y a las ventajas de los mercados exteriores.

Estas dificultades ponen de manifiesto la necesidad de políticas de desarrollo rural a través del fomento de las nuevas estrategias de dinamismo económico.

- Nuevas estrategias y formas de organización empresarial para el dinamismo rural. Se debería plantear con un carácter estratégico de las zonas donde se generan los procesos de desarrollo local y demanda instituciones flexibles adaptadas a las nuevas formas de la economía de mercado.

La globalización, facilita el desarrollo de redes empresariales y de organizaciones. Ya que las empresas aisladas pierden competitividad.

Los nuevos esquemas de organización, que nacen de la globalización, permiten ser más eficientes y ejecutar estrategias que faciliten mejorar la competitividad y el posicionamiento en los mercados.

Por otro lado, para competir en mercados cada vez más amplios, es necesario ser miembros de organizaciones que les permite eliminar el aislamiento para conseguir un mayor grado de competitividad.

- Los nuevos lugares de éxito industrial deben tener en cuenta la especificidad de cada zona, sus necesidades enmarcadas en la comarca, la provincia y el estado; en relación al lugar que ocupa o quiere ocupar en el mercado de la globalización.

Cada zona necesita un tratamiento específico, incluyendo en el los aspectos culturales, patrimoniales y formativos tan abandonados en este momento, y por último utilizar los mejores instrumentos para promover el desarrollo y la innovación.

Este análisis de la industria rural implica conocer las zonas en donde estos principios se han aplicado y han producido una actividad con éxito, y poder aplicarlo en otras zonas o regiones. El estudio de los sistemas productivos locales entendido como un medio de innovación es importante a la hora de plantear políticas de desarrollo territorial.

- En este recorrido las administraciones tienen otras funciones. Es muy importante para las empresas que la organización y el funcionamiento de la administración que impulse el aprendizaje y la innovación, pues de ello depende la competencia en los mercados.

Lo importante es una vez más, el planteamiento estratégico de las instituciones para conseguir reducir los costes de transacción y producción, aumenta la confianza entre los actores económicos, estimula la capacidad empresarial, propiciar el fortalecimiento de las redes y la cooperación con los empresarios y estimular los mecanismos de aprendizaje. Se sabe que en las zonas en donde las empresas están integradas, las **instituciones de formación y de investigación**, las asociaciones de empresarios, los

sindicatos y las administraciones, pueden utilizar mejor sus recursos, con más eficacia y mejorar su competitividad.

Las dificultades para la puesta en marcha de empresas nuevas e innovadoras aparecen muchas veces como consecuencia de las carencias y mal funcionamiento de las instituciones, que son las que dificultan el desarrollo de los procesos de crecimiento auto sostenido.

Se está demostrando, por los estudios realizados en estos últimos veinte años, que uno de los factores que han contribuido al desarrollo estratégico de las zonas locales (en Europa) ha sido el aumento y mejora de la red institucional local. Junto con el cambio de las formas de organización del Estado hacia modelos que favorecen la descentralización administrativa.

En resumen se puede decir que la globalización exige desarrollar nuevas formas de organización en el sistema productivo, potenciar las diferentes formas de cooperación, **mejorar el aprendizaje** dentro del sistema y conseguir que las empresas trabajen dentro de redes globales. Las alternativas industriales necesitan la puesta en marcha de nuevos mecanismos y nuevas políticas.

3.4.3 La adaptación de una metodología de análisis.

Todo lo que he dicho hasta ahora, para poder desarrollarlo necesita una metodología diferente de análisis que tenga en cuenta:

- La falta de fiabilidad y actualización de las fuentes estadísticas (pues no contemplan las actividades que se desarrollan como mano sumergida).
- Las relaciones informales entre los actores implicados en la actividad industrial rural,
- La integración de la economía local en el mercado global.

Por ello, **la metodología** de análisis de la industria rural corresponden a las técnicas cualitativas de análisis, el trabajo de campo, la interpretación de la actividad industrial como un sistema y la realización de un análisis D.A.F.O., lo más ajustado posible a la realidad, sin olvidar:

a) La importancia de la investigación cualitativa sobre el terreno

Son muchos los estudios empíricos consultados y la mayoría pone de manifiesto la necesidad de utilizar una metodología cualitativa de análisis teniendo en cuenta:

- La poca información y los escasos datos estadísticos de información sobre la industria y/o empresas rurales.
- Existencia de numerosas empresas registradas que en la realidad no existen.
- La falta de fuentes oficiales fiables para conocer las empresas creadas, existentes o la economía sumergida.

- La escasa fiabilidad de datos de empleo.
- La falta de fuentes oficiales fiables relacionados con los aspectos empresariales cualitativos (cooperación, redes), hacen imprescindible el descenso al terreno para conocer la realidad actual de la industria rural.
- La dificultad de establecer parámetros de población fijos de los municipios rurales, sobre todo de aquellos superiores a los 10.000 habitantes. Junto con la variedad de características sectoriales y empresariales existentes, obliga a realizar estudios donde se puedan cruzar las variables industriales o empresariales con variables demográficas para detectar industria rural, dentro del sector textil
- Es fundamental que exista una confianza en la actividad industrial rural. Es muy importante señalar que existe en las zonas rurales, unas relaciones comerciales informales que se basen en confianza, que exista un sistema real de transmisión de conocimientos e informaciones de generación en generación.
- Estudios de trabajo de campo con un soporte de técnicas cualitativas de recogida de información que nos permita descubrir los flujos de relaciones que organizan la actividad industrial en la zona rural. Esto permite poder desarrollar políticas industriales, empresariales y de desarrollo territorial.
- Se necesita conocer a los agentes sociales e institucionales implicados en la actividad industrial, analizando las relaciones que mantienen entre ellos a través de una investigación cualitativa apoyada en entrevistas.

b) El estudio de la industria como un sistema

Se ve necesario y lógico, que los estudios se desarrollen desde la pluridisciplinariedad, exigiendo del investigador o grupo de investigadores múltiples conocimientos (empresariales, económicos, sociales, culturales y políticos, y una cierta formación sociológica).

Esta forma de abordar el estudio responde a la realidad de las zonas rurales actuales son un sistema de acción abierto, y necesita de un análisis a través de una aproximación sistémica aplicada tanto a las empresas como a los organismos y sus estructuras. Sin olvidar los procesos económicos y problemas asociados.

Por otro lado este tipo de investigaciones sistémicas sobre las zonas industriales rurales debe tener en cuenta:

- La conexión entre el origen de la actividad y la situación actual, es decir, su historia industrial, la importancia de la tradición y transmisión de conocimientos y la evolución y transformaciones de la actividad.
- La articulación local y/o global de la producción, es decir, situar el ámbito territorial de los proveedores, la localización de mercados de venta, la integración en la economía regional y global y su interacción con el espacio urbano.

- El papel y la interrelación de los diferentes agentes sociales e institucionales implicados en las actividades industriales (empresarios, asociaciones profesionales, asociaciones culturales y políticas) locales y autonómicas.
- Establecer un diagnóstico y la valoración de la situación industrial para poder desarrollar las aportaciones necesarias para llevar a cabo las acciones políticas de desarrollo territorial más adecuadas.
- La metodología de análisis debe tener en cuenta:
 - Características de las empresas.
 - Dinamismo de la actividad empresarial.
 - Relaciones inter-empresariales.
 - Aplicación de políticas públicas de fomento a la actividad industrial.
 - **Instituciones de apoyo** a la industria, a las empresas y a la innovación.
 - Procesos de innovación empresarial y social.
 - Cooperación de los actores implicados.

3.4.4 Industria rural. Estructura y estrategia empresarial.

En este análisis no podemos olvidar que lo que se denomina como rural y/o pueblos en España y en Europa, se trata de una realidad compleja y plural. En España casi el 80% de los municipios rurales tienen menos de 10.000 habitantes, se mueven en actividades productivas diversas y empresas con estructuras y estrategias muy heterogéneas.

Aspecto éste que pone en tela de juicio la idea de que por la migración hacia las ciudades la industria rural se había desmantelado. Se han infravalorado las zonas rurales con actividades industriales con una larga tradición histórica.

Hay que reconocer que el sistema productivo y los modelos de intervención pública en los años setenta afectaron a la orientación del desarrollo rural, desplazando el interés prioritario hacia la movilización y valorización de los recursos que se centró en la emergencia del turismo rural.

En estos últimos años se ha observado se ha observado una recuperación del interés por la industria rural como un elemento importante a tener en cuenta en las políticas de desarrollo territorial. Se constata que las zonas industriales rurales han ganado población e incrementado progresivamente su actividad industrial apoyados en sectores maduros

En este momento los estudios que se están generando se basan en analizar y tipificar las causas del éxito de estas zonas, para poder desarrollar nuevas políticas

industriales y nuevas políticas de desarrollo rural. Es estos primeros estudios se están analizando los siguientes aspectos:

- Análisis de las ventajas que ofrece el medio rural para la cooperación inter-empresarial y las actuaciones relacionadas con las innovaciones.
- Análisis y valoración de la influencia externa y la importancia del dinamismo para el desarrollo de la desconcentración de la actividad industrial desde los centros urbanos
- La concentración del dinamismo empresarial en zonas de especialización industrial apoyadas por la tradición o en la proliferación empresarial basada en factores industriales locales partir de una coyuntura más reciente.
- Los nuevos espacios industriales dinámicos como consecuencia de procesos y grados de industrialización que se combinan en el mundo rural, es necesario apuntar cuáles son los espacios industriales rurales que muestran mayor dinamismo en el contexto económico actual.

3.5 CONTEXTO SOCIAL. ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS Y LAS FORMAS PRODUCTIVAS (ARTESANÍA-DISEÑO).

Al intentar reconstruir los rasgos que marcan las características (sociales, laborales, empresariales, económicas...) de los bordadores y encajeros, nos encontramos con una dificultad importante, pues las investigaciones históricas en España, no facilitan esta labor. Nos encontramos con una escasa bibliografía específica que nos dificulta mostrar si este colectivo tenía algún anhelo o curiosidad por las corrientes sociales o culturales de la época en la que vivían. Aspecto que les diferencia de las personas que integraban otras artes.

Hasta la revolución industrial, no se pone en duda que el bordador y el encajero, pertenecen al grupo de personas consideradas artistas que han estado, y están inmersos en la sociedad en la que viven. No solamente como meros ejecutores de un tipo de trabajo u otro, sino también por las decisiones que han ido tomando a lo largo de la historia. Algo tan evidente se ha ido relegando y obviando hasta la actualidad, como queda de manifiesto en la falta de estudios históricos. Por ello, cualquier trabajo que se realice se convierte en una forma de revalorización de esta actividad artística, ya que no está reconocida ni apreciada en la actualidad. Todo ello ayudará a comprender y valorar este Patrimonio Cultural y Artístico que tanto prestigio tuvo en otras épocas de nuestra historia (no sólo como arte sino también como motor de la economía).

Es inconcebible que muchos historiadores del arte releguen e ignoren este tipo de trabajos y obras, pues al igual que los pintores, escultores o arquitectos trabajaban para la misma élite de poder, tanto civil, militar, como religiosa, como nos dice Manuel Pérez Sánchez. También era su principal clientela.

La creación de los principales talleres de bordadores se produce en la segunda mitad del siglo XVI y se prolonga hasta mediados del siglo XIX. En diferentes

ciudades del territorio español se crean asentamientos de maestros bordadores. Se sabe que hasta mediados del siglo XVI muchos trabajos eran de encargo y se ejecutaban en ciudades como Jaén, Granada, Toledo, Barcelona o Génova. Uno de estos ejemplos lo encontramos en el Reino de Murcia, donde los primeros bordadores no eran oriundos del Reino y según la documentación revisada podemos marcar las siguientes etapas:

- Hay una primera generación de maestros bordadores cuya característica es que no habían nacido en Murcia y que comienzan sus trabajos en las décadas de los años 50 y 60 del siglo XVI (como Costrie, Juan de Villalobos, Diego Gallego, Carlos de Apia o Alonso Cerezo).
- Una segunda generación, formada ya por maestros bordadores nacidos en esta ciudad y que desarrollan su actividad a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII (como Antonio García, Lorenzo Suárez, Diego Burquo, Alonso Ruiz, Sebastián del Valle, Diego Díaz o Diego del Castillo Obregón).
- Un segundo período de esplendor se puede fijar coincidiendo con el siglo XVIII, que supone una nueva entrada de maestros bordadores al Reino de Murcia (como Francisco Rabanell Ordóñez, Juan Antic Donadeu, Antonio Águila Prats o Tomás Marqués Fruisa).

Esta escasez de bordadores, naturales de Murcia, queda corroborada cuando, en el año 1728 el Cabildo de la Catedral no encontró un bordador que quisiera reformar y completar un terno traído de Milán, y tuvieron que completarlo con la ayuda de un canónigo aficionado y unas mujeres (según consta en los archivos de la Catedral de Murcia).

A partir de las últimas décadas del siglo XVII llegaron bordadores de Cataluña y de Levante que se instalan a partir de 1735, algunos de estos bordadores son: Francisco Rabanell Ordóñez, Juan Antic Donadeu o Antonio Águila Prats. (Estos datos quedan recogidos en los archivos de A.P.S.N.S.C.M. Libro de Desposorios y velaciones (1739 - 1779), f. 30 v. A.H.P.M. Prot. 4.084, f. 24, y Prot. 2.353, f. 93. A.P.S.B. Libro de Matrimonios N° 4, f. 44 y A.H.P.M. Prot. 2.628, f. 60, entre otros).

De los datos obtenidos en estos archivos llama la **atención que las mujeres de los bordadores no estén vinculadas al arte del bordado**, ni tan siquiera a otra rama artística, aspecto que si se produce en otras comunidades españolas desde principios del siglo XVII, pues se trataba de una práctica habitual y generalizada que las mujeres de los bordadores estuvieran relacionadas con este oficio.

Durante los siglos XVI y XVII se produce una continuidad generacional de padres a hijos e incluso nietos, pero esto no sucede durante el siglo XVIII. **Esta ruptura** en la continuidad de la profesión de los padres se atribuye a la incorporación de la mujer al arte del bordado, **debido a la Real Orden de Carlos III de 1779**, que disponía el empleo de las mujeres en las labores propias de su naturaleza. Pasando a ser una actividad propia de la "condición femenina" y provocando que el hombre abandonara progresivamente esta actividad, lo que conllevó la **pérdida de la consideración social** de oficio artístico para convertirse en una actividad doméstica o/y artesanal.

Poco a poco, a lo largo del siglo XVIII, al bordador y encajero se le permite compaginar su oficio con el comercio selecto y de lujo relacionado con su arte,

provocando una importación considerable de productos. Para las generaciones posteriores es más rentable el negocio comercial de lujo que el oficio de bordador o encajero como tal, y posiblemente esta sea una de las razones por las que se abandona progresivamente este oficio artístico.

Se sabe que el colectivo de bordadores se encontraba agrupado en barrios perfectamente definidos dentro de la ciudad, por ejemplo, en Murcia, los barrios de asentamiento de bordadores eran San Lorenzo y Santa Eulalia, y en el siglo XVIII comienzan a trasladar sus viviendas a barrios más céntricos como Santa María y San Bartolomé o en el caso de Madrid tenían su asentamiento cerca de la Puerta del Sol. El hecho de que vivieran cerca de las iglesias, catedrales o cabildos, radica en la necesidad de afincar su lugar de trabajo en zonas que poseían un elevado nivel económico y social.

De los documentos analizados se deduce una constante, que consiste en la vinculación de los bordadores con muchas personalidades de rango social reconocido, que pertenecían al entorno de los Cabildos, iglesias o incluso a los Concejos de las ciudades; para ellos trabajaban no sólo en las tareas más específicas del oficio sino también en aspectos cotidianos de la vida como bautizos, matrimonios, testamentos o en simples actos de compras o ventas de bienes, poderes, fianzas o préstamos.

En el siglo XVIII se pone de moda la utilización del bordado y/o la utilización de tejidos ricos (entendiendo por tejidos ricos los elaborados en sedas, terciopelos o telas de hilo muy finas, y algunas de ellas con hilos de oro o plata) no sólo por la aristocracia o la Iglesia sino también por un amplio sector de población con recursos económicos suficientes y con ganas de adoptar los modos, modas y gustos franceses; aspecto que pone de moda la monarquía borbónica. **Esto implica que el bordado pasa a ser un elemento que marca el nivel económico de la persona que lo puede utilizar, tanto en la decoración de interiores, ropa de hogar, indumentaria o juegos infantiles.** Es, por tanto, la utilización de los bordados y los encajes una forma de indicar el rango, el estamento laboral (el retrato del bordador Juan López de Robredo, de Goya) o clase social al que se pertenece o se quiere pertenecer. De aquí que las tiendas de los bordadores se conviertan en un lugar importante, ya que en ellas se encargan no sólo los ornamentos sino también la indumentaria de las clases altas y medias de las ciudades y pueblos.

Otro punto importante es conocer el status social al que pertenecen los bordadores por sangre o herencia, dentro de la estructura piramidal de la sociedad. Los datos encontrados nos permiten afirmar que muy pocos son los que llegaron a tener la condición de caballero y mucho menos la de noble. Lo que si se sabe es que muchos de ellos formaban parte de la caballería, es decir, pertenecían al grupo de personas que estaban obligados a prestar su servicio en la milicia, vinculación obtenida por su posición económica, teniendo que mantener cabalgadura, siempre que su renta fuera superior a los 1.000 ducados anuales, aspecto que desaparecerá en 1619.

En definitiva, al igual que muchos artistas, el bordador, en su mayor parte, quedaba integrado en la base de la pirámide social, dentro de una clase sin privilegios y llana, aunque como he indicado su pertenencia a dicha clase no supuso impedimento o

barrera para relacionarse con personajes de superior condición, para obtener un cierto "status" social, que le situaba con un bienestar económico y de prestigio como cualquier artista de la época.

Se puede afirmar que la mayoría de los bordadores vivieron con independencia económica gracias al ejercicio de la actividad artística del bordado. Aunque también es cierto que buscaron rentas extraordinarias con el desarrollo de actividades comerciales, que podían o no tener relación con el oficio.

Los maestros bordadores y encajeros, al igual que otros artistas para vivir de su oficio y mantenerlo tenían que mostrar su plena convicción religiosa, en primer lugar porque vivían en una sociedad cuya principal seña de identidad era la profunda creencia en el catolicismo más ortodoxo y, sobre todo, hay que tener en cuenta que lo contrario era impensable en el entorno cotidiano que les rodeaba, que eran además artífices cuyos mejores y más cuantiosos ingresos procedían precisamente de la Iglesia. Es imposible cuestionar una alteración fuera de lo normal en las vivencias religiosas de los bordadores, que serían como los demás miembros de la sociedad de su tiempo fervorosos católicos.

Como integrantes de esa comunidad católica dichos artífices vivirán su religiosidad en el marco habitual, en las parroquias, donde tenían lugar los acontecimientos más importantes de su vida: bautizo, matrimonio y defunción; o por la pertenencia a asociaciones o cofradías, que les proporcionaban la consecución de gracias espirituales y aseguraban el derecho a un enterramiento decente en el caso de no tener sepultura propia.

Los bordadores y encajeros de estos siglos tuvieron que mostrar su religiosidad, unos por convicción y otros por necesidad, a través de la pertenencia a cofradías y hermandades, poniendo de manifiesto sus devociones. Así, por ejemplo, Don Manuel Pérez Sánchez nos indica diferentes documentos donde se recoge esta manifestación de religiosidad, como puede ser el testamento de Alonso de Molina de 1612, que nos permite saber que era hermano de la cofradía del Rosario de Murcia y se mandaba inhumar su cuerpo en las bóvedas de dicha capilla.

Otra forma de poner de manifiesto esta religiosidad era el número de misas que dejaban ordenadas que se celebraran y la variedad de ellas. Además de la obligada misa de réquiem, se pedían otras por su alma, o por otros familiares ya fallecidos. La cantidad de ellas variaba; por ejemplo, Alonso Cerezo pidió 1.000 misas para él y sus difuntos, Lorenzo Suárez pidió unas misas de intención por nueve años y ordenó 800 por su alma y 200 por las de sus familiares, Juan de Villalobos Pérez 90 misas, etc.

Otra forma de poner de manifiesto esta religiosidad era a través de las limosnas y ayudas destinadas a instituciones religiosas como parroquias, conventos, ermitas, cofradías, etc.

La principal ocupación del bordador y el encajero y su principal fuente económica fue la realización de piezas litúrgicas, así como la reparación de ellas o su renovación. La mayoría de ellos estaban vinculados o trabajaban normalmente para la misma institución religiosa; por ejemplo, el ilustre bordador del siglo XVII, Juan de Villalobos, trabajó con frecuencia para la Catedral y para las parroquias importantes

así como para las cofradías más relevantes de la época. Alonso Cerezo trabajó fundamentalmente para las iglesias de Lorca, como la Colegial de San Patricio y las parroquias de la localidad.

Es cierto que las fuentes documentales más numerosas son las relacionadas con el ámbito religioso, pero no puede olvidarse que también recibieron importantes trabajos de carácter civil, especialmente colgaduras y cortinajes para el adorno y decoración de las mansiones nobiliarias, así como la indumentaria de los nobles o aderezos para las caballerías o carruajes.

Los bordados y encajes **aplicados al ámbito civil** se generalizan en la época de los Austrias, siendo una actividad muy importante, no solo como manifestación artística sino también como fuente de ingresos económicos. Todo ello sin olvidar que las leyes suntuarias españolas dificultaron con gran fuerza su desarrollo. Pues se sabe que estas leyes estaban vigentes desde los tiempos de los Reyes Católicos y sobre todo a partir de los reinados de Carlos V y Felipe II. Pero, a pesar de ello, la necesidad de lujo y ostentación en los estamentos más privilegiados era tan poderosa que no escucharon las constantes peticiones reales referentes a la moderación en el vestir y en la decoración de las viviendas.

Estas restricciones comenzaron a tener importancia a partir de la **pragmática de 1600**, en ella se prohibía tajantemente la utilización de oro y plata en los trajes, independientemente de cual fuera la condición social, exceptuando la indumentaria militar y la de culto religiosos; en esta prohibición se incluían las colgaduras de salones y cortinajes de camas. A esa Real Resolución hay que añadir otras dos que se publicaron en 1602 cuyo texto, recogido por Manuel Pérez Sánchez (1999:61):

"quedan prohibidos enteramente los vestidos en que haya bordados, recamado, escarchado de oro o plata, fino o falso, de perlas, aljófar o piedras y guarniciones de abalorios".³⁷

En la pragmática de 1611 se volvía hacer hincapié en la anterior de 1600, al insistir que:

"ninguna persona de dentro, ni fuera del reyno, de qualquiera condicion, y calidad que sea, pueda vestir bordado, recamado de seda, o qualquiera cosa hecha en bastidor; permitiéndola únicamente para el culto divino y para la guerra... En los sombreros, así de hombres, como de mugeres, se pemiten trenzas, pasamanos y caireles de oro y plata.... y lo mismo en los talabartes (se trata de un cinturón de cuero que lleva pendientes los tiros de que cuelga la espada o el sable), pretinas (correa o cinta con hebilla o broche para sujetar en la cintura ciertas prendas de ropa) y escarceles (especie de bolsa que se llevaba pendiente de la cintura) con tal que no sean bordados".³⁸

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, M. El Arte del Bordado y del Tejido en Murcia: siglos XVI-XIX, Edit. Por UM 1999 Pág. 61

³⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, M. Op.cit. pág. 61

3.5.1 Evolución histórica del mercado y la economía de los bordadores.

Los siglos XVI y XVII se van a caracterizar por la dependencia económica de los encargos procedentes del ámbito eclesiástico, pero al perderse esta dependencia nos encontramos con:

- En el siglo XVIII no debieron tener una dependencia económica tan marcada, recibiendo encargos de instituciones seculares que tenían un fin desligado de las prendas y ornamentos litúrgicos.

Pero a pesar de estos trabajos de ámbito eclesiástico y teniendo en cuenta que son muchas las lagunas documentales, al haberse destruido la mayor parte de los libros de cuentas de estas instituciones religiosas y sociales, se puede afirmar que el adorno de vestuario litúrgico no fue la única fuente de ingresos para el bordador del siglo XVIII y principios del XIX. Pues en estos siglos se incorporan al mercado riquísimos tejidos, logrando prácticamente los mismos efectos que la obra bordada a un menor precio.

- A los bordadores del siglo XVIII se les permite **abrir tiendas** con un marcado carácter selectivo, en donde no sólo se podían adquirir piezas de todo tipo, ya bordadas, sino también los materiales necesarios para bordar en función de la moda del momento. Además, estos comercios proporcionaban todo tipo de adornos y complementos suntuarios para la indumentaria, así como exquisitas telas, muchas importadas del extranjero. Un buen ejemplo de lo dicho lo proporciona la tienda de Juan Antic Donadeu, en cuyo inventario de 1770, realizado por motivo de su muerte, además de contabilizar sus bienes en 100.000 reales de vellón, se contabilizan grandes cantidades de materiales, como instrumentos necesarios para bordar, papel de estraza, agujas, tijeras, hilos metálicos, hojuela de plata falsa, plata delgada, hojuela de plata fina, plata *entorchada*³⁹, hojuela de oro, hilo de oro redondillo, oro briscado o rizado, trencilla de oro y plata, oro de cascabel, oro de cadeneta, oro de espiguilla, etc. También se contabilizan piezas de aplicación, a saber broches, dragones y dragonas, ojales, puntas, blondas y encajes todo ello en plata y oro en falso o en fino. En su inventario también se contabilizan piezas bordadas como bolsas de peinado, *mantellinas*⁴⁰, pañuelos, fundas de pistola y escopeta, corbatas, medias y delantales, etc...
- Otra de las actividades desarrolladas por los bordadores era la **tasación y peritaje** de obras bordadas, actividad que debieron desarrollar con cierta frecuencia, ya que en el contrato de trabajo de toda obra bordada, figuraba el requisito de ser valorada después de su realización. Esta actividad decae a partir del siglo XVIII, porque ya no era obligatoria la tasación de la obra bordada, como condición previa al cobro de su trabajo. Es en este siglo

³⁹ Entorchada: insignia de los generales de brigada.

⁴⁰ Mantellina: mantilla para la cabeza, función de velo.

cuando reaparece la obligatoriedad de realizar una escritura pública o notarial como contrato de trabajo.

- Se les iguala en los censos y catastros a profesiones liberales y artísticas, y por tanto, con las mismas obligaciones fiscales del momento. Los bordadores y encajeros, tanto con el ejercicio de su arte como con otras actividades, obtenían unas ganancias respetables y puede decirse que tuvieron un buen nivel económico, cuyos ingresos desde luego no estaban por debajo de los de los escultores, los pintores o los plateros, incluso cabe equipararlos a los de los oficios de la clase media alta. No hay que olvidar que la obra bordada solía tener un precio alto. Este aspecto, que queda reflejado en el Catastro Nacional de 1756, permite hacerse una idea de la posición económica de los bordadores, que podía ser comparada con otros oficios artísticos. Bordadores como Tomás Marques o Juan Antic Donadeu tenían como base imponible los 2.520 reales, cantidad exactamente igual a la del escultor Francisco Salzillo o a la del arquitecto Martín Solera.
- Pero la economía del bordador, como se ha indicado, no dependía solamente de las ganancias propias del arte del bordado, ya que progresivamente a ésta se van incorporando las rentas procedentes de la actividad comercial. Las tiendas de artículos suntuarios que aparecían anejas a los talleres dejaron buenas ganancias, incluso, en algún caso, mayores que las derivadas del oficio de bordador propiamente dicho, por lo que no tiene nada de extraño que esta actividad acabase por enriquecer a más de un maestro y que sus hijos se decidieran por el comercio más que por la realización de piezas bordadas. En este sentido es positivo y pionero el estudio de Carmen Eisman Lasaga⁴¹.

Los datos que hasta el momento se han localizado nos permiten afirmar que los bordadores gozaban de **privilegios fiscales** equivalentes a los que tenían pintores, escultores, plateros y tejedores; como se comprueba en el listado de excusados de 1562, donde figuraban como **exentos** los tres plateros: Marchena, Guevara y Ortiz, que en dicho año estaban afincados en la parroquia de San Bartolomé, así como los tejedores de sedas que residían en ese barrio.

Algunos bordadores consiguieron favorecerse de estos privilegios, como se refleja en el Censo de 1607, por ser personas que pertenecían al pueblo llano. Privilegios que desaparecen totalmente en el siglo XVIII, pasando a ser, contribuyentes fijos del nuevo sistema fiscal borbónico, constituido a partir de 1749 con la idea de crear una única contribución para todos los **reinos de España**. Con este fin se desarrolla el **Catastro del Marqués de la Ensenada**, donde se informa sobre las profesiones existentes, para la implantación de ese régimen contributivo, y el oficio de bordador no

⁴¹ EISMAN LASAGA, C. *El arte del bordado en Granada: siglos XVI al XVIII*, Granada, ed. Diputación Provincial Universidad, 1989).

queda excluido. También podemos indicar que no aparece Lagartera como un pueblo de bordadores ni consta que existan en él talleres de bordados o encajes.

Estos censos y catastros dejan patente que el oficio de bordador estaba considerado como una actividad de carácter liberal, al igual que la pintura, la escultura o la tapicería. **Se basaban estas consideraciones en el hecho de ser artes "conjuntas a la pintura", en las que no tenían lugar aquellos "que no saben pintar".**

- Se considera al bordador y el encajero como una actividad vinculada a la ciencia. Esa idea de estimar el bordado como una ciencia era algo que circulaba ya por toda Europa Occidental en las primeras décadas del siglo XVI, tal como deja ver el libro más famoso que difundió los secretos y modelos de dicho arte, *Libro nuevo y sutil tocante al arte y ciencia del bordado y tapicería, como a otros oficios que se hacen con la aguja*, obra de Pedro Quinty publicada en Colonia en 1527.⁴²

Habrá que esperar al siglo XVIII para encontrar un nuevo argumento a favor del arte del bordado y del encaje, más contundente y con mayor peso que todo lo visto hasta este siglo. Este aspecto queda reflejado en la proclamación de la libertad del artista (durante el reinado de Carlos III); el bordador también fue considerado como artista, con los mismos derechos y deberes que el pintor, el escultor o el arquitecto, según se advierte en la declaración del Duque de Frías, que concedía al bordador Juan López de Robredo el derecho a tener uniforme en correspondencia a su cargo de bordador, privilegio que se fundamentaba por ser "el bordado arte liberal", al igual que las restantes ramas artísticas⁴³.

- Otro aspecto importante, que recoge Manuel Pérez Sánchez, se refiere a la lucha por la dignificación social sostenida por los plateros con respecto a su arte, debería ser la misma para los bordadores, indicando que para ellos (los plateros) fue una ventaja el uso de metales nobles, que obviamente estaban destinados, en su mayor parte, a **exaltar la divinidad y la realeza**. A este respecto el investigador Juan José Martín González señala incluso que el prestigio del orfebre en Italia se debía entre otras razones a que eran ellos los que suministraban y realizaban los hilos de oro y plata para el bordado⁴⁴. Si tales argumentos son lógicos y aceptados plenamente, ¿por qué no iban a poder ser esgrimidos en su tiempo, por los bordadores?; a pesar de que por el momento no existan pruebas de ello. Si el empleo de materiales preciosos

⁴² LEFEBURE, E. H. Historia del bordado y del encaje, España editorial. Madrid pág. 97

⁴³ BARRENO SEVILLA, M.L. Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII pág. 280.

⁴⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 104.

está claro en la platería, lo mismo se puede decir en lo que se refiere al bordado y encajes, pues dicho arte requería no sólo como materia prima el oro y la plata, sino también los ricos y valiosos tejidos, utilizados a lo largo de toda su historia.

- Es un oficio y una actividad protegida por la Corte, el mismo Felipe II, tuvo un gran interés en la protección del bordado, que se demostró en el afán que tuvo, por dotar a El Escorial de un fastuoso ajuar litúrgico, lo que dio lugar al más importante taller de bordados en mucho tiempo.
- Lo que sí parece evidente es la especialización de algunos talleres, en cuanto a la ejecución de un determinado tipo de bordado, como podían ser los relacionados con la imaginería, ya que éstos implicaban un mayor dominio de la técnica y unos conocimientos que no todos los bordadores poseían de igual forma. Esta especialización trajo consigo la creación de compañías de trabajo, es decir, la unión de talleres para acometer conjuntamente determinados encargos (este es uno de los argumentos que fundamenta la forma de clasificar los bordados y los encajes en dos grandes grupos: populares y eruditos).

No existen documentos directos que nos permitan precisar cómo era la ordenación del trabajo de los artistas bordadores, pero se puede esbozar a través de informaciones tangenciales, que debió ser una actividad bien organizada y estructurada. Se puede verificar la existencia de convenios entre los bordadores, que desarrollaban su actividad en las ciudades, mientras que en el caso de otras poblaciones más pequeñas como Lorca, Caravaca, Cehegín o El Escorial, se supone que no fue necesaria una reglamentación explícita, ya que no existía ninguna competencia ni rivalidad que necesitara de esta reglamentación.

Dentro de esta forma organizativa es importante conocer que en muchos talleres, se optaba por la fórmula de la contratación de maestros independientes por periodos concretos de tiempo, en vez de asociarse. Esto les permitía contratar a maestros bordadores especializados en función del encargo que recibían. Se piensa que estos maestros asalariados solían ser oficiales aventajados o maestros jóvenes. Uno de estos ejemplos es el caso de Juan de Ávila, que tuvo empleado al bordador francés Martín Bruncio, al que en 1606 le pagó 74 reales de plata castellanos por el trabajo que realizó en su casa.

Por otra parte, de la documentación utilizada se deduce que los bordadores de los siglos XVI y XVII no contaban en sus talleres con mucho personal, ya que posiblemente recurrían con frecuencia a la ayuda del entorno familiar, incluida la de los esclavos y criados a su servicio. Los únicos que sí están registrados son los aprendices, como consecuencia de la obligatoriedad de realizar cartas de aprendizaje. Esta configuración de los talleres de bordado se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XVIII. No obstante, esta situación parece que era generalizada en casi toda España.

3.5.2 Los gremios.

En el siglo XVIII no existen gremios en todas las ciudades, por tanto, como queda constancia hacia 1780, los abusos producidos en ciudades como Madrid son patentes, ya que, en esta ciudad, cualquier aprendiz, oficial, maestro u otra persona que se afincara, podía ejercer esta profesión, sin ningún examen previo. Requisito que era obligatorio en otras ciudades del Reino y en otros oficios artísticos. Lo cierto es que **estos abusos** perjudicaron mucho a la profesión, incluso **se puede considerar como un rasgo negativo que llega hasta nuestros días**. Ni tampoco existía un organismo constituido donde recurrir, que permitiera denunciar los elevados precios de algunos bordadores.

Por otra parte en el **Censo de Floridablanca** se deduce un panorama muy distinto, éste revela un apogeo importante del oficio a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, siendo la actividad de bordador un arte al que se dedicaban muchas personas, aunque no supuso un aumento de talleres ni de maestros. Se piensa que este aumento de la actividad se debe al auge del bordado en la indumentaria cotidiana, tanto masculina como femenina, lo que obligó a aumentar la plantilla de los talleres. **Lo más llamativo del Censo es la incorporación de las mujeres a la actividad del bordado**, cuya cifra asciende a sesenta y ocho. Precisamente, la masiva participación de la mujer en este oficio, del que por cierto nunca había estado ausente, incluso como profesional, aunque sin una categoría precisa, se convirtió en poco tiempo en una de **las principales causas de la lenta decadencia** y ocaso de los talleres tradicionales regentados por personal masculino.

Pero, curiosamente, en esa radical transformación de la actividad del bordado, que conllevó su ruina, al igual que sucedió también en las obras de pasamanería y cordonería, tanta culpa tuvieron los propios maestros como la **Real Orden de 1779**, que facilitó y alentó el empleo de la mujer en trabajos y manufacturas que fueron considerados desde entonces como propias y concernientes a su sexo⁴⁵.

Los maestros bordadores vieron en el empleo de la mano femenina una fórmula de abaratar costes y aumentar ganancias. Lógicamente, los jornales de las bordadoras tuvieron que ser mucho más bajos que los que correspondían a un hombre con dedicación similar. Carlos III con su Real Cédula pretendía:

- El progreso de las manufacturas y la industria española intentando, de esta forma, que fuera más competitiva con relación a los productos extranjeros (especialmente los franceses)
- Orientar la mano de obra masculina hacia otros sectores como la agricultura, el ejército o la marina.

Por esta razón se permitió a la mujer que se encargara de estos trabajos suntuarios, por que para el Rey, se trataba de una actividad de carácter menor.

⁴⁵ A.M.M. Leg. 4.129

La vinculación del hombre al oficio del bordado tardaría en desaparecer ya que existe la constancia de que en 1822 los talleres oficiales continuaban en manos de maestros bordadores.

Todo maestro bordador, al igual que el resto de los artistas de su época, estaba sometido a unas pautas que tenía que realizar para poder llegar a realizar una pieza de encargo. Normalmente se concretaban en una escritura o contrato ante notario público, donde quedaban fijadas minuciosamente las condiciones y todos los aspectos relacionados con el encargo, como: los materiales a emplear, la técnica, los motivos, el precio, la forma de pago, el tiempo de ejecución, número de piezas, etc. También se especificaba que el bordado tenía que ser "muy bien labrado y asentado". Gracias a estas pautas se conocen los nombres que recibían los bordados.

Cuando el bordado estaba al fin se comprobaba que las condiciones existentes en el contrato habían sido cumplidas: tarea encomendada a una comisión constituida por los maestros bordadores elegidos para la tasación de la obra. La fecha de entrega por lo general se determinaba con exactitud y solía coincidir con alguna festividad litúrgica importante. El incumplimiento en la fecha de entrega permitía romper el compromiso del contrato y encargar la obra a otro bordador, con el consiguiente perjuicio para el moroso. La forma de pago también solía quedar fijada, pero siempre sujeta a la tasación una vez finalizada la misma.

Durante los siglos anteriores al XVI hay poca documentación que nos permita decir que hubiera un colectivo de bordadores constituido como tal. Siempre nos quedará la duda de la existencia de este tipo de profesionales durante la Edad Media. Esta duda surge como consecuencia de la tradición, que habla de la existencia de bordadores mudéjares, a los que se les atribuye la realización de piezas como el conocido "Terno de los Moros", que se conserva en la Catedral de Murcia o las piezas que se conservan en el Monasterio de las Huelgas, todas ellas relacionadas con la realeza española.

El siglo XVI, es un período importante, ya que las grandes obras de arquitectura religiosa iniciadas en los primeros años del siglo se están terminando y, por tanto, es el momento de dotarlas de prendas y ajuar litúrgicos. Por esta razón se supone que en torno al año 1554 es la época en la que aparecen los asentamientos de bordadores de forma definitiva y permanente, abriendo talleres u obradores cerca de las catedrales, cofradías y concejos. Es el comienzo de la Edad de Oro del bordado, que fue potenciada y fomentada por la Contrarreforma. Pero en el primer cuarto del siglo XVII, se produce una decadencia de la actividad que irá aumentando progresivamente.

Durante el siglo XVIII se ve nuevamente, un movimiento de bordadores que van de unas ciudades a otras en busca de trabajo, como queda reflejado entre los años 1736 y 1750, período en que bordadores de origen catalán o valenciano, como por ejemplo Antonio Águila Prats, Francisco Rabanell, Ordóñez, Fernando Pina Martínez, Tomás Marques Fruisa y Juan Antic i Donadeu, etc., se trasladan a Murcia y a otras ciudades, junto con otro colectivo de bordadores de los que se desconoce su procedencia, para ejercer su oficio. De este grupo son: Blanes, Esteban Villapua, José Marchante, Francisco Ordóñez o Andrés Carrillo, etc., los cuales conforman el

colectivo de bordadores del Barroco y del período Rococó. Una vez más, la actividad fundamental se centra tanto en la elaboración de ornamentos litúrgicos como de indumentaria civil.

Por último en los primeros años del siglo XIX, aparecen nuevos maestros como Pedro Marques Tornel, Nicasio Ibáñez, Valentín de Paredes o Francisco Ruiz, etc., que serán los últimos representantes del arte del bordado. Desde entonces esta actividad sobrevive de forma poco estructurada en **talleres femeninos** que vienen a sustituir a estos profesionales y maestros del bordado, con un carácter eminentemente artesanal.

Alrededor del oficio artístico de bordador, y según avanzan los siglos se van a ir configurando los conocidos **gremios de bordadores y los gremios auxiliares**. Se trataba de organizaciones que regulaban el sector de bordadores. Se sabe que la mayoría de las provincias españolas contaban con este sistema de organización vinculado como ya he dicho, a las catedrales, concejos y cofradías. Eran organizaciones independientes que intentaban estructurar el sector del bordado, la mayoría coinciden con una provincia de importancia y la demanda de este tipo de productos, pero de todas ellas se deducen una serie de elementos comunes.

Como ejemplo de funcionamiento de los gremios hablaré del gremio sevillano, que empezó a funcionar a partir de 1433. Esta fecha es la que se conoce como punto de partida, es cuando se permite desarrollar las ordenanzas que debían regular este oficio artístico. También se sabe que son los Reyes Católicos quienes ordenan en la ciudad de Toledo, en el año 1502 que se haga una recopilación de todos los gremios existentes. Pero será necesario que transcurran unos siete años para que se consoliden por escrito estas ordenanzas, misión encomendada, en el año 1527 por Varela de Salamanca. (Existe un ejemplar en el Archivo Municipal de Sevilla, dentro de la *Colección de papeles del Conde de Águila*).

Estas primeras ordenanzas, en lo que se refiere a los bordadores, son muy someras. Se especifica que los bordadores fueron autorizados por el Cabildo para desarrollar sus propias normas, para conseguir de esta forma frenar los abusos, las falsificaciones de los materiales o las intromisiones de las personas que no tenían reconocida la categoría de maestro bordador. Para evitar todo esto se decide que exista una **Junta de Gremio**, que se reuniría todos los años y que dentro de ella se nombre a dos bordadores con la categoría de veedores.

Entre las funciones que tenían los veedores constan las siguientes:

- Examinar a las personas que quisieran ejercer el oficio artístico de bordado.
- Inspeccionar las obras que se realizaban.
- Imponer multas.

Según consta en el Arch. Prot. Notariales de Sevilla, Of. 3º, 1538, Cuaderno 28, del año 1516, se creó una comisión de bordadores, que solicitó al Cabildo una autorización para modificar las ordenanzas. Por ellas se controlan las funciones de los veedores, ya que se les permite que elijan dos alcaldes de oficio, que ejercerían su función anualmente. Se hace obligatorio, para los bordadores que quisieran tener tienda, el pasar por el examen pertinente del oficio de bordador.

Por otra parte, se regula que la persona que se presentara a dicho examen podía elegir entre un examen práctico o un examen práctico y teórico, por el elevado coste que suponía el hecho de realizar el examen y el tiempo de duración tan largo del mismo, pues se les exigía una muestra de cada clase de bordado. También se regula el tipo de examen, ya que este debía constar:

- Realización de una imagen de seda con un rostro de seda o de oro matizado.
- Explicar en que consistía un encasamiento⁴⁶ y un velo.

Al bordador que había superado la prueba y deseaba poner una tienda, además se le exigía una fianza.

El gremio de bordadores, no satisfecho con las modificación realizada, vuelve a pedir al Cabildo en 1531 otra ampliación que se le concede y es aprobada por el Consejo Real en 1532 y difundida al año siguiente. Estas ampliaciones están recogidas en el Archivo de Protocolos, Of. III, 2 de mayo de 1.538, cuaderno 28. Por la importancia que tuvieron para el funcionamiento del oficio artístico en la ciudad de Sevilla, Isabel Turno, recoge los fragmentos más importantes, que presento a continuación:

"La primera dice así: "Yo Pedro de Coronado, Escribano de S.S.M.M....e lugarteniente del noble caballero Pedro de Pineda, Escribano mayor del muy ilustre Cabildo y Rgto. de esta...., doy fe que por los libros de esta ciudad parece que en miércoles 9 días del mes de julio del año que pasó de 1.516 estando ajuntados en las casas de Cabildo de esta dicha ciudad el Licenciado Rodrigo de Figueroa teniente de Asistente.... Parece que fue visto un escrito de parecer que a la ciudad dieron el Licenciado Zamora y el Doctor Infante, letrados que a la sazón eran de esta ciudad firmado de sus nombres que parece que fue leído en el dicho Cabildo su tenor del cual es este que se sigue:

Muy magníficos señores, algunos oficiales bordadores dieron una petición a V.S. con ciertos capítulos para que obiese examen en su oficio en esta manera en los dichos capítulos contenidos lo cual V.S. mandó que viesemos con una petición que dio Francisco Ortiz e poniendose contra la dicha petición dada por los dichos oficiales e que nos informásemos de todo y ficiésemos relación con nuestro parecer de lo que sobre ello se deba facer sobre lo cual por ambas partes se ha llegado a estas razones y hecho ciertas probanzas parecenos que en el dicho oficio debe haber alcaldes o veedores que sean dos oficiales elegidos en cada un año e que el que obiere de poner tienda de bordador que se examine e por que para la obra de las manos es menester mucho tiempo e mucho caudal que se faga el examen por obra si el que se hubiere de examinar lo pidiere que sea algo por obra y algo dando razón que se faga el examen de esta manera preguntando los examinadores e dando razón el examinado en facer una imagen de seda con un rostro de seda o de oro matizado e dar razón de un encasamiento e dar razón de facer un velo y que diere razón de esto puede poner tienda, en tanto que primero que ponga tienda dé fianzas llanas e abonadas en la contia que a V.S. le pareciere e puestas las tiendas se pueden ver y examinar las obras por los alcaldes y veedores conforme a una provisión antigua de V.S. presentada en el dicho proceso e que la pena de la provisión sea 600 maravedies e si no parece a V.S. faga lo que sea su servicio... (Copia pedida por Bartolome de Sigura, sacada por el escribano del Cabildo)."

⁴⁶ ENCASAMIENTO: En las cenefas, zona comprendida entre el arco o doselete de una capilleta y la siguiente. Por extensión se aplica a veces este término a toda la capilleta excepto el campo.

El contenido de la ampliación de 1533 es el siguiente:

"Don Carlos por la divina clemencia emperador... por cuanto por parte de vos los alcaldes de los oficiales bordadores de la ciudad de Sevilla nos fue hecha relación que el Cabildo e Rgto. de dicha ciudad os ha dado ciertos capítulos y ordenanzas (74) cerca de vuestro oficio e de lo que han de hacer dichos oficiales e la orden que han de tener para el bien público a ninguno reciba agravio, por ende nos fue suplicado e pedido por la merced los mandásemos confirmar e aprobar para aquí adelante se guardasen e cumpliesen mejor o como la nuestra merced fuese, lo cual visto por los del vuestro Consejo juntamente con las dichas ordenes que ante ellos fueron presentadas su tenor de los cuales es este que se sigue.

Nos los alcaldes y el alguacil mayor y el asistente y los 24 caballeros regidores de esta Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla hacemos saber a vos los oficiales bordadores de esta dicha ciudad o las otras provincias a quien lo de suso convenido toca o tocasse en cualquier manera que Pero Guierre de Santiesteban y Antonio de Alada alcalde de los dichos oficiales de los bordadores de esta dicha ciudad nos fue presentada una petición firmada de sus nombres con ciertos capítulos y ordenanzas en ella insertos los cuales nos pidieron que las mandásemos confirmar e aprobar porque dixeron que así convenía al bien público de esta ciudad para que mejor pudieran usar de sus oficios las cuales por nos vistas y examinadas e mandamos e acordamos sobre cada uno de los dichos capítulos y ordenes que los dichos Gutierre de Santisteba y Antonio de Alada presentaron lo que al pie de cada capítulo será contenido su tenor de la cual de peticiones e capítulos e ord....

Primeramente ningun oficial examinado dé a hacer obra a hombre que no sea examinado, fuera de sus obradores porque dañan las obras... ni se atreban a hacer obras e tener obradores de por sí, sin ser maestros siendo contra las dichas ordenanzas que vuestra señoría nos tiene dadas y de ello nos viene muy gran perjuicio y V.S. mande que no lo hagan so la pena que por V.S. les fuere puesta e so la pena de seis cientos maraveds infrascrita.

Cuanto a este capítulo acordamos porque parece que es en mucho perjuicio de los oficiales que son examinados e ponellos en necesidad que sirvan por la fuerza en sus casas a los examinados que no se haga sino que el oficial examinado vea la obra a quien la da porque si la dañase a culpa del tal oficial examinado e sea obligado a la pagar el dueño de ella conforme a la ordenanza antigua.

Item porque nosotros seguimos estos pleitos en ejecución de las ordenanzas que V.S. nos tiene dadas porque ninguno que no fuere maestro examinado tenga obrador de por sí porque de ello se sigue mucho perjuicio e puesto nosotros le executamos que por la pena que V.S. nos está mandado ellos apelan por ante un alcalde mayor para que los favorezca e detenga en el pleito detenido y entre tanto usen de sus oficios mandándonos luego inhibir los alcaldes mayores e volver las prendas por lo cual nunca han fin los pleitos ni si les da nada de las ordenanzas V.S. mande sin embargo de las apelaciones les podemos executar en penas de seiscientos maravedies al que tuviere obrador y usare el oficio de por sí no siendo maestro desaminado e que sin embargo de sus apelaciones podamos elevar a debida ejecución la dicha pena que la apelación no pueda ser sino por ante V.S. pues de V.S. manan las ordenanzas.

Cuanto a este capítulo acordamos que no se puede hacer porque es contra las ordenanzas anteriores y contra derecho.

Item que ningun oficial examinado pueda vender cosa de imaginería al oficial que no sea examinado porque de ello resulta mucho daño e le ponen en sus obras diciendo que ellos la facen por lo cual defraudan y engañan a los señores de las obras lo cual V.S. les mande so pena de 600 maravedies la cual pena le podemos luego executar al oficial que lo contrario hiciere y que las dichas penas se apliquen la mitad para la cámara e para las obras públicas de esta ciudad e la otra mitad para los gastos necesarios de nuestro oficio.

En cuanto a este capítulo acordamos que no se puede hacer porque es contra derecho e si los oficiales hicieran alguna obra o cosa que no deban que los alcaldes e veedores en lo que pudieren conforme a la ordenanza anterior los castiguen e penen y en lo que no pudieren hacer lo hagan saber a la justicia para que los castiguen.

Item que cualquier maestro que se obiera de examinar lo examinen en obra de imaginería conforme a la declaración que V.S. tiene dada a vista de los alcaldes veedores de oficio e de

la mayor parte de los oficiales porque ello no entre engaño y que los que así hubieran de examinar se examinen e fagan la dicha obra en la casa e lugar donde los alcaldes señalaren porque en ello no haya engaño conforme a como otras veces se ha hecho usurpando obra ajena e diciendo ser suyas e así lo mande V.S. so la dicha pena a los alcaldes que lo contrario hicieran e que el que así obieren de examinar no de mas por el dicho examen de un ducado para el arca (sic) necesarias para el dicho oficio.

En cuanto a este capítulo acordamos de mandar e mandamos que se guarde la costumbre que en esto se ha tenido conforme a la dicha ordenanza que cerca de esto habla e para que no haya engaño en el examen ni en el oficial que quisiere ser examinado pueda decir que hizo la obra en que al ser examinado no lo habiendo hecho que los alcaldes le señalen juntamente con los veedores que fueren del dicho oficio donde los haga porque se quite toda sospecha.

Item que V.S. mande que cualquier obra tocante a nuestro oficio de bordador que se trajere de fuera a vender en esta ciudad no se pueda vender sin que sea vista y examinada por los alcaldes veedores que fueren del dicho oficio porque en ello hay mucho engaño porque en obras de tanto valor se hacen muchos fraudes y engaños por las venir a vender escondidamente seyendo falsas e teniendo otros defectos que por no saber los señores con quien contratan las compras y en ello se hace muy grande perjuicio a la republica e que así lo mande V.S. so pena que las dichas obras que así se vendieren sean perdidas e se apliquen conforme a las personas e lugares susodichos averiguandose las tales obras ser falsas e no seyendo falsas las puedan executar por 600 maravedíes de pena vendiendolas sin licencias y sin ser vistas y examinadas las dichas obras.

Cuanto a este capítulo acordamos de mandar e mandamos que no se faga lo en él contenido porque sería dar ocasión que no se trajese obra ninguna a esta ciudad y que los oficiales que estan en ella vendiesen a mayores precios las que hiciesen e que si viniesen algunas obras les poniades algunas tachas porque no los vendiesen ni tasasen.

Item que cualquiera obra que se hubiera de examinar e juzgarse juzgue e examine por los alcaldes y oficiales desaminados y que ninguna obra que no fuese hecha por maestro examinado que se juzgue so las penas susodichas porque ningun maestro que se fuese examinado no se entrometa a facer obras de por si ni tener obrador hasta en tanto que se examine so la dicha pena.

Item que cuanto a este capítulo acordamos e mandamos que se entienda que las obras que se obiesen de juzgar porque las partes lo pidan o por otras causas que sean juzgadas por los alcaldes y nuestros desaminados e no por otra persona e que ningun oficial que no fuere desaminado no pueda de por si tomar obra ni tener obrador para la hacer so pena de 2.000 maravedíes salvo si el oficial examinado le diere alguna parte de obras que el toviere a su cargo para que las faga según se contienen en el capítulo desuso.

Item que ningun maestro que no fuera examinado no pueda juzgar ni se entremeta a juzgar so la pena de 600 maravedíes repartidos en las personas e lugares susodichos.

Cuanto este capítulo acordamos de mandar e mandamos que se faga como el sexto capítulo desuso.

Item que V.S. nos de facultad para que podamos executar y penar a los que incurren en las penas susodichas e fueren contra el tenor de los dichos capítulos e ordenanzas sin embargo de cualesquier apelaciones porque de otra manera nunca habrían fin e que la apelación sería para V.S. nos da las ordenanzas e que no se de mandamiento inhibitorio hasta en tanto que sean oidas las partes por que haga efecto lo contenido en las dichas ordenanzas que V.S. nos tiene dadas y las de suso contenidas y así suplicamos a V.S. nos la confirme y si necesario es nos las mande aprobar para que venga a noticia de todos.

Cuanto a este capítulo decimos que no se puede hacer lo en él contenido.

Porque vos mandamos a todos y a cada uno de vos que veades lo que por no se cada uno de los dichos capítulos de los que suso contenidos fue acordado e mandado que va escrito al pie de cada uno de los dichos capítulos de los de suso contenidos en aquello que deis e cumplais y executeis según e de la manera que de suso se contiene de aquí adelante so pena de 2.000 maravedíes a cada uno de vos que lo contrario hiciere e de este os

mandamos dar e damos esta nuestra carta firmada de algunos de los dichos regidores e sellada con el sello del Consejo de esta ciudad que es fecha en Sevilla a viernes 24 días del mes de agosto año del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de .531 años".

El 25 de enero de 1532 obtuvieron la confirmación real y el 15 de marzo de 1533 presentaron al Consejo la documentación en Sevilla, pidieron que se pregonaran las Ordenanzas en las plazas de la ciudad y en las gradas. Se pregonaron el 18 de marzo de 1533.⁴⁷

De esta forma, se pretendía que el bordador que no hubiera superado la prueba, sólo pudiera desempeñar esta actividad como obrero a jornal en un taller de un maestro autorizado. Si una persona no autorizada se arriesgaba a poner una tienda podía ser castigada de inmediato, sin que pudiera ejercer el derecho de apelación ante un alcalde mayor de la ciudad. Por último solicitan al Rey que sea él mismo el único árbitro en estos litigios, para conseguir que estas reclamaciones fueran muy difíciles de realizar.

El gremio de bordadores sevillano autorizó la inspección de los bordados realizados fuera de la ciudad para evitar que se vendieran trabajos realizados con oro falso o de baja calidad, bajo el criterio del gremio y, por tanto, evitar que abarataran los realizados en Sevilla.

A modo de resumen, esta ampliación recoge toda una serie de prohibiciones como:

- Encargar trabajos a terceros fuera de sus propios talleres si no cumplen el requisito del examen.
- Vender trozos de bordados de imaginería a terceros si no cumplen el requisito del examen.
- Que los alcaldes y veedores no puedan examinar los trabajos realizados por los bordadores oficiales.
- Y que los alcaldes y veedores no pudieran inspeccionar o tasar los trabajos.

Desde la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII los gremios van afinando las condiciones y formas de trabajar de los bordadores hasta el punto que se generaliza:

- Que el bordador tenía que presentar uno o varios fiadores que avalaran los contratos que firmaba, independientemente de su solvencia o prestigio.
- El trabajo debía ir acompañado de **dibujos exclusivos** para la obra a contratar. Debían ser buenos dibujos, hasta el punto que, en ocasiones, eran realizados por pintores. Por ejemplo el pintor Luís de Vargas hizo el dibujo para que Grabiél de Morejón bordara un capillo, cuyo tema trataría la entrada de Jesús en Jerusalén. Según consta en el Arch. Prot, Notariales de Sevilla, Of. 21, 1.566; L.º I, F.º 640.
- Si se trataba de un trabajo que iba a ser copiado, tenía que figurar de forma explícita qué prenda era la que se copiaba y dónde estaba ubicada.

⁴⁷ TURMO, I. *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)* pág. 76 y 77

- En las piezas menos importantes se prescindía de la exigencia de un modelo, pero siempre quedaban detallados con claridad los motivos, la disposición de los mismos, su tamaño, los materiales y la técnica que se iba a utilizar.
- Cuando se trataba de contratos para iglesias y conventos se fijaba un precio aproximado y la forma de pago. Lo más frecuente era que el bordador recibiera la tercera parte al firmar el contrato, la segunda parte cuando el trabajo estaba casi terminado y la tercera al entregar la pieza. Pero no es la única modalidad, hubo veces en que se fijó una cantidad anual o trimestral hasta entregar el bordado.
- Cuando se terminaba el bordado, se tasaba por dos maestros bordadores que no hubieran participado en la realización de la pieza, uno por cada parte de los que habían firmado el contrato. Podía suceder que la pieza se considerara que se había tasado por encima de su valor y entonces el bordador se veía obligado a cobrar por el precio tasado.
- Se fijaba un plazo máximo de entrega de la obra, hasta el punto que se podía anular el contrato con ese bordador y la persona que había hecho el encargo podía recogerlo y encargarlo a otro bordador para su terminación. Si esto sucedía se tasaba el bordado y al primero se le abonaba teniendo en cuenta lo que tuviera realizado.
- Los grandes maestros podían contratar para su taller a oficiales y aprendices, que solían cobrar a jornal, éste solía concretarse en un contrato. Incluso se especificaba su sueldo, es sabido que a finales del siglo XVI, un oficial podía cobrar cinco reales jornal y tres y medio los domingos. Y en el siglo XVII nueve o diez reales jornal.
- Los aprendices también tenían su contrato, que se redactaba entre el bordador y el padre o tutor del chico. Lo normal es que el aprendiz se trasladara a la casa del maestro, donde permanecía entre cuatro y seis años. Su obligación era la obediencia y la lealtad, llegando incluso a tener que realizar tareas que no estaban relacionadas con el oficio. A cambio, el maestro estaba obligado a enseñarle el oficio de bordador sin ocultarle nada, darle casa, cama, comida, ropa, zapatos y atenderle en caso de enfermedad que superara los quince días de cama. También se especifica en dichos contratos que si el bordador renunciaba a tenerle como aprendiz tenía que indemnizarlo.

En el último cuarto de siglo XVII se crea el gremio de bordadores en Madrid, con la particularidad que se **limita la forma de trabajo a copiar modelos franceses**. Podemos encontrar ejemplos de ello en los palacios dependientes del Palacio Real de Madrid, como: El Escorial, El Pardo, Aranjuez, etc. En cuanto a su organización, prácticamente no varía en relación a lo que se ha expuesto hasta el momento.

Un caso particular, en cuanto a la organización de la actividad del bordado, es **Murcia**, que careció desde siempre de una estricta y rígida normativa gremial que sirviera para regular y ordenar el desempeño de la profesión. Esta carencia no fue exclusiva del arte del bordado, también sucedió en las profesiones de escultores, tallistas, de diseñadores de retablos o incluso para los propios pintores.

Estos maestros no debieron tener nunca la necesidad de unas ordenanzas que vinieran a velar y salvaguardar sus intereses comunes, ante los problemas que pudieran poner en peligro su medio de vida. En el caso de los bordadores se trataba de un grupo de profesionales verdaderamente pequeño, aún en los momentos de mayor auge de este ejercicio artístico, y con una demanda de obra muy limitada, así es más fácil entender por qué no tuvieron nunca realmente que procurarse unas ordenanzas ni tampoco la creación de un gremio que amparara y protegiera su actividad. De hecho, por el momento, y a falta de datos que confirmen lo contrario, en Murcia no se constata ningún gremio de bordadores, ni siquiera de una cofradía bajo la que se agruparan los bordadores y que, en cierto modo, viniera a desempeñar las funciones equivalentes a las de un gremio.

También es bastante significativo el hecho de que no se halla encontrado ninguna referencia o testimonio a la obligatoriedad de un examen previo, a la hora de alcanzar el grado de maestro, ni tampoco hay constancia de la realización de esta clase de ejercicio, es decir, no se ha hallado ninguna carta de examen. Ello, sin embargo, no debe extrañar si se tiene en cuenta que muchos de los maestros bordadores que trabajaban en Murcia, con toda seguridad vinieron ya formados y que la continuidad del oficio recayó en los hijos de éstos, por lo que es fácil pensar que la formación en el taller familiar era un reconocimiento y una garantía más que suficiente.

Es más, la propia demanda artística interna reguló y limitó de forma natural la actividad profesional del bordador, ya que Murcia tan solo ofrecía posibilidades de trabajo para unos cuantos, es decir, se trataba de una rama artística que se controlaba a ella misma por inercia y evitaba la saturación de profesionales de este campo.

Los gremios auxiliares relacionados con los bordadores.

Existían toda una serie de gremios relacionados con los bordadores, que fueron decisivos para que éstos pudieran realizar su trabajo, a esta serie de gremios se les suele denominar como gremios auxiliares, y son los siguientes:

- Gremio de los sederos.
- Gremio de torcedores de seda.
- Gremio de los tintoreros.
- Gremio de tejedores de lino.
- Gremio de los batihojas y tiradores de oro.
- Gremio de tejedores de seda.
- Gremio de tejedores de terciopelo.

a) **Gremio de los sederos.**

Eran los encargados de hilar y torcer la seda. Se trata de un gremio que tiene una larga historia, se puede decir que la mayoría de su trabajo se entregaba a los tejedores de seda. Éstos seleccionaban la seda por su calidad y lo que era inferior se utilizaba para bordadores y sastres, aspecto que se deduce de las Ordenanzas de 1527, donde se prohíbe que las sedas se hilen en guindaletas o madejas y se dispone que debe hacerse en devanaderas, porque de este modo se podía separar la seda más buena para el raso, terciopelo, etc. (para tejidos).

Como en el gremio de bordadores, también tenían dos veedores, elegidos una vez al año, cuya principal función era la de examinar a todas las personas que querían ejercer el oficio de sedero y controlar que los aprendices estuvieran con sus maestros cuatro años. También eran los encargados de fijar las multas cuando se producía algún tipo de infracción.

En los conocidos *Papeles del Conde del Águila*, Tomo XXV del Archivo municipal de Sevilla, se dice que en 1.641 el Cabildo y el Real Consejo realizan la revisión del gremio, creando unas nuevas ordenanzas, con el fin de elevar las multas y los derechos de examen. Como dato importante se aprueba que ningún maestro sedero podía tener como **aprendiz a nadie que fuera esclavo, mulato o morisco**, y prohíbe la admisión de cartas de examen que no estuvieran realizadas en Sevilla, exceptuando Granada y Toledo.

b) **Gremio de torcedores de seda.**

En Sevilla, se configura el gremio en 1712 y son los siete maestros torcedores los que lo inician. De estos siete se reunieron cinco, para redactar las ordenanzas, el lugar elegido para la reunión fue la sacristía de Santa Marina. Estas primeras Ordenanzas fueron aprobadas en 1713.

Se sabe que, en 1778 la Real Junta de Comercio le pidió una relación de las personas que trabajaban en los tornos y se comunica que estaba integrado por un total de 3.486 personas entre hombres y mujeres. Aprovecharon para quejarse de la escasez de aprendices y también se quejaron que tenían tornos parados por falta de oficiales.

c) **Gremio de tintoreros.**

Eran los encargados de teñir principalmente sedas; las primeras ordenanzas se realizaron en **Toledo y Granada** pero se considera que las más importantes son las de Sevilla, que se redactan en 1689, según la declaración que se hizo en el Cabildo por el maestro tintorero Juan Ruiz de Manzanares, que junto a otros tintoreros redactó las Ordenanzas. En ellas se regulan la clase y proporciones de materiales que deberían emplear para la obtención de los colores fundamentales. También se regulan las actividades administrativas generales como los exámenes, elecciones de veedores, etc. Estos datos están en las ordenanzas de 1778, que se encuentran en la colección de *papeles del Conde del Águila* del Archivo Municipal de Sevilla.

d) **Gremio de tejedores de lino.**

Los tejedores de lino son los encargados de realizar los llamados lienzos que se utilizaban para bordar sobre ellos. En Sevilla se trata de una organización muy antigua. Sus ordenanzas se fueron utilizando como modelo por ciudades como Málaga, Vélez-Málaga o Granada. Es un gremio muy severo en los temas referentes a los exámenes y tenía un especial interés por proteger la exactitud de las medidas y la pureza de los materiales; aspecto muy vigilado para evitar el empleo del cáñamo. Su importancia era grande, pues es de los pocos gremios de tejedores de lino que tenía hospital en el barrio que correspondía a la iglesia de San Lorenzo desde 1402.

e) **Gremio de los batihojas y tiradores de oro.**

Eran los encargados de preparar los materiales específicos de oro y los materiales de plata y plata dorada, en sus diversas modalidades.

Las primeras ordenanzas corresponden a la época de los Reyes Católicos, y fueron aprobadas en el año 1487. Se les denominaba "correeros" de hilo de oro. Estas primeras normas se fundamentan principalmente en cómo evitar las falsificaciones del oro. De una forma concreta se prohíbe preparar hilo de oro con latón tirado. El infractor sería sancionado con una multa de 2.000 maravedís y veinte días de destierro por la primera vez. Si se trataba de un reincidente, además de la multa, el destierro de la ciudad era por dos años. Si se trataba de un reincidente por la tercera vez, se les aplicaba la multa, el destierro y cien azotes en público. Esto pone de manifiesto la dureza que existía en este gremio. Como se deduce, eran los encargados de preparar los hilos de oro, plata, etc. para ser utilizados en tejeduría, en bordados o en encajes.

Hacia el año 1616 se produce una división en este gremio, diferenciándose por un lado los que ejercían el oficio de **batihojas**; ya que sólo los maestros batihojas eran los encargados de hilar oro. Siendo los maestros **tiradores**, los encargados de proporcionar a los bordadores el oro para matizar, oro llano, oro para torzales, oro para retochas, oro para trenzas y oro para realzar. Los llamados *tiradores de oro* (pretendían tener también la facultad de hilar oro), eran los encargados de proporcionar a los bordadores hojuela, escarchado⁴⁸, briscado⁴⁹, canutillo, zetillo, puntas de diamantes y otras muchas cosas.

La argumentación que se utilizó para no permitir a los tiradores de oro hilar, se fundamentaba en el hecho de que éstos no hacían materiales con hilo de oro de muy buena calidad, porque lo doraban y realizaban lo que era conocido como hilo de oro, oro hilado, etc., y era en realidad plata dorada,

⁴⁸ Escarchado laminilla de oro o plata para bordado sobrepuesto

⁴⁹ Briscado hilo de oro o plata rizado o retordido

también llamado oro fino, y si el hilado se realizaba con latón entonces se denominaba oro falso. Pero la razón fundamental era la de evitar que entre los dos gremios se produjera una competencia a la hora de realizar materiales, que por tradición no les correspondía desarrollar o crear. Sin embargo, el Cabildo estimó que el oro y la plata que trabajaban los tiradores eran de mejor calidad y fue denominado "plata de copella"⁵⁰.

Con esta separación del gremio en dos, se pensó, por parte del Cabildo, que los precios de dichos materiales serían más baratos. Aspecto fundamental para que en 1616 se produjera la aprobación de las nuevas ordenanzas, que tres años más tarde serían ratificadas por el Real Consejo.

f) Gremio de tejedores de seda.

Los tejedores de telas de seda y los pasamaneros eran los menos relacionados con los bordadores, pues los tejidos ricos, los flecos, los cordones y las borlas solían adquirirlos directamente las personas que encargaban los trabajos que querían bordar. Las primeras ordenanzas conocidas se fechan en 1492, y están recogidas en la **edición de Varela de Salamanca del año 1527**. Se conoce la existencia de otras dos ordenanzas una del año 1607 y otra del año 1683. En ellas se detallan las clases de tejidos que se hacían y los procedimientos que debían seguirse en la elaboración de los mismos. Se sabe que celebraban juntas anuales y exámenes en casas propias del gremio, ante el alcalde mayor, el mayordomo, dos veedores y un escribano.

Los veedores eran los encargados de visitar periódicamente los talleres, y sellar los tejidos fabricados comprobando que se ajustaban a las ordenanzas. Los tejidos que no cumplían estas ordenanzas eran marcados con un sello especial y se les cortaba una orilla para que una vez a la venta no hubiera lugar a engaños.

g) Gremio de tejedores de terciopelo.

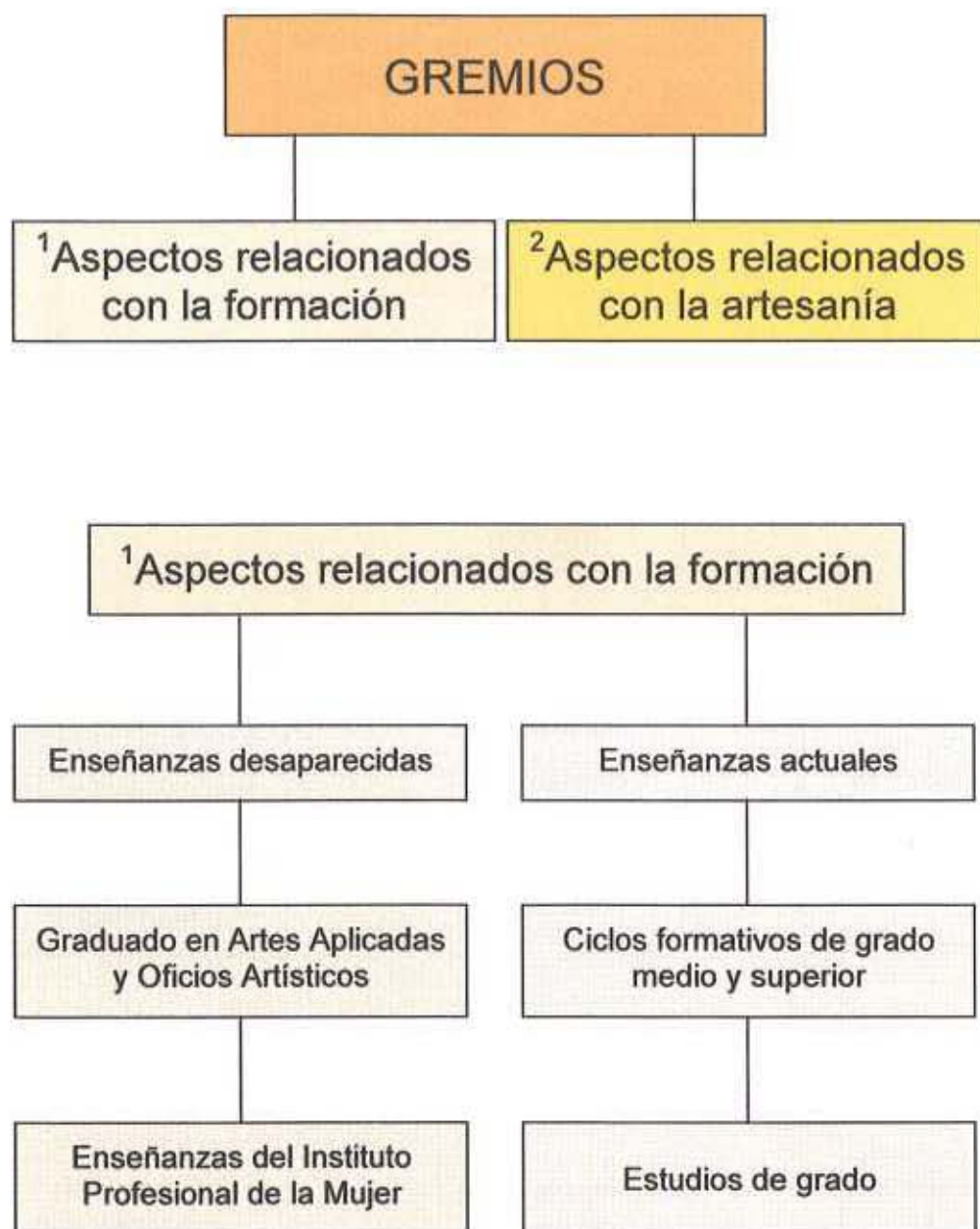
Se inicia en Sevilla, Granada y Toledo a partir de 1492. Las referencias históricas de la época nos ponen de manifiesto la gran prosperidad que entonces tuvo la industria textil española, donde se tejían telas tan valiosas como las italianas, no sólo por la técnica conseguida sino también por su calidad.

Las Ordenanzas nuevamente son bastante severas y estrictas, por ejemplo se dice en ellas que los damascos tienen que estar trabajados como los que se hacen en Venecia o en Génova. Se fijan el número de ligamentos que tenían que tener. Se dispone que la medida válida sea la vara de Burgos o de Castilla. También se especifica cómo han de hacerse las orillas y en qué

⁵⁰ "plata de copella" material de oro y plata que se traía de Mejico y era de una gran calidad.

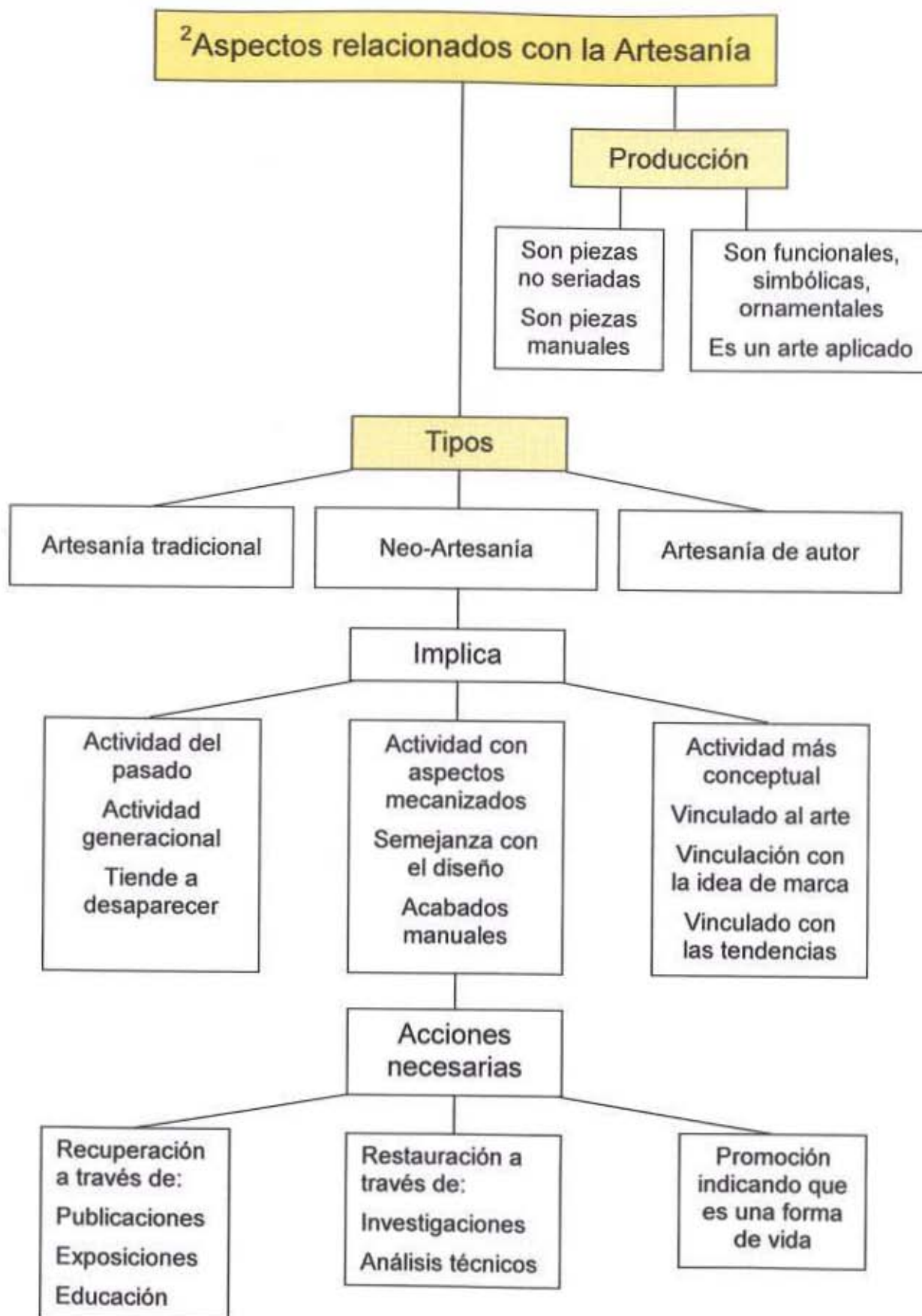
colores, que serán distintos según la clase de terciopelo que se fabrique. Estas disposiciones han servido, en la actualidad, para poder identificar la procedencia de un gran número de brocados, que se pensaba que eran de origen veneciano y que en realidad se habían realizado en los talleres de Toledo (centro principal de esta producción de terciopelos españoles).

Cuadro Resumen:



Fuente: Elaboración propia

Cuadro 7. Evolución de los gremios.



(Cuadro 17. Continuación)

3.5.3 Evolución y análisis socio-económico de la artesanía en España.

La artesanía es un sector importante desde el punto de vista cultural y económico. La labor artesana representa la salvaguarda cultural e histórica de las tradiciones, que se pueden perder con el paso del tiempo y que quieren seguir manteniéndose y desarrollándose. Esto supone para un número importante de personas, aproximadamente unos 40.000 artesanos en España, su medio de vida y el desempeño de una labor que genera unos resultados económicos a tener en cuenta.

La importancia que la actividad artesana ha desempeñado y desempeña en el ámbito social en España queda refleja en la **Constitución Española**, en su artículo 130.1 donde se manifiesta la necesidad de que la artesanía, junto con la agricultura, pesca y ganadería, son **sectores que requieren una especial protección para su desarrollo**.

Para comprender la importancia de la artesanía en España y poder conocer su situación real, es necesario realizar un análisis socio-económico que permita describir la coyuntura actual del sector, en el ámbito empresarial, laboral y en términos de producción. Se trata pues, de analizar la situación de los aspectos que hay que tener en cuenta para poder comprender lo más ampliamente posible la artesanía en España, sus carencias y posibilidades.

Un adecuado análisis socio-económico del sector artesano en España requiere delimitar el objeto de estudio en cuanto a lo que se entiende por artesanía, dada la gran variedad de actividades que pueden incluirse bajo esta denominación. El análisis que se presenta ha tenido en cuenta algunas variables como son: el producto artesano final, la ubicación de las empresas, la actividad artesana y los trabajadores.

a) El producto artesanal

Cuando nos referimos a la actividad artesana, en general, no podemos olvidar todos los aspectos que engloba este término y que supone un motor económico, en muchos casos como mano sumergida. Aspecto que debería ser analizado para poder poner en marcha políticas que permitieran la progresiva desaparición o, al menos, reducción de esta forma comercial; que en algunos casos es también una forma de explotación del trabajador artesano.

Si hablamos de la **producción artesanal** en España, tenemos que dividirla en tres sub-sectores:

- **La artesanía artística.** Se trata de aquella producción de objetos decorativos y/o artísticos siguiendo métodos tradicionales.
- **La artesanía de servicios.** Trata de la prestación de servicios como reparación, instalación y montaje, mantenimiento, prestación de servicios personales y servicios agrarios.
- **La artesanía semi-industrial.** Se trata de aquella producción que utiliza herramientas y equipamientos industriales en alguna de las etapas del proceso productivo.

Si hablamos de la **localización de las empresas**, hay que distinguir entre la artesanía que se desarrolla en el ámbito rural o el urbano. Aproximadamente la mitad de los artesanos existentes en España realizan su labor en el medio rural. Esto hace de la actividad artesana un sector importante en algunas zonas, que contribuye en buena manera al desarrollo local y comarcal, a la creación de empleo, y se convierte en motor de crecimiento económico.

Si nos referimos a **los trabajadores artesanos**, nos vemos obligados a tener en cuenta si la actividad artesana que desarrollan corresponde a parámetros tradicionales o a parámetros de "nuevos artesanos". Es decir, la artesanía tradicional es aquella que elabora productos típicos, siguiendo los métodos de producción más tradicionales y cuyo proceso productivo sigue siendo en esencia el mismo que siempre ha sido.

La actividad encuadrada como "nuevos artesanos" tiene relación con el movimiento de los años 1960 y 1970. Son mayoritariamente jóvenes que comienzan su actividad artesana sin provenir de una tradición familiar, que en muchas ocasiones han recibido formación específica en escuelas de Artes Aplicadas, facultades de Bellas Artes o son autodidactas, y que conciben la artesanía como expresión artística que puede compaginarse perfectamente con un concepto del taller artesano, permitiéndoles vivir de manera más o menos holgada, de esa actividad. Muchos de ellos están relacionados con lo que se denomina **Artesanía de Autor**.

Si hablamos de la tipología del **producto elaborado**, no encontramos que en España, se incluyen dentro de la artesanía artística a 12 actividades. Estas producciones tienen que ver tanto con la materia prima utilizada como con el resultado final. Dichas producciones son:

- Muebles de madera
- Objetos de madera
- Fibras vegetales
- Cerámica
- Mármol, piedra y escayola
- Vidrio
- Metal
- Piel y cuero
- Textil
- Joyería
- Instrumentos musicales
- Otras producciones

Si hablamos de la **organización y el funcionamiento** de los talleres varía mucho y depende de la actividad que desarrollan. Nos encontramos que los talleres que están constituidos como consecuencia de una fuerte herencia cultural, fundamentalmente son los miembros de la familia los que desempeñan el trabajo de generación en generación. Son los más reticentes a la hora de incorporar nuevas estrategias y herramientas de gestión y producción. Consideran la actividad artística desde un punto de vista tradicional, sin tener en cuenta la necesidad de adoptar innovaciones tecnológicas ni de producción que ayuden a mejorar sus resultados.

Otro tipo de talleres son aquellos que se han desarrollado a partir de la corriente de "nuevos artesanos", coincide que son jóvenes emprendedores que han visto en la actividad artesana una forma de vida. Estos artesanos están más dispuestos a adoptar aquellas medidas necesarias para conseguir que su taller sea una empresa rentable económicamente y poder continuar con su actividad.

Estos jóvenes empresarios aceptan aquellas medidas que les sirvan en el desempeño de su actividad, incluyendo las innovaciones técnicas necesarias para la gestión empresarial del taller y que aumenten la rentabilidad de la empresa, como el marketing, la gestión fiscal, la contabilidad, la adecuada administración de bienes, el tratamiento correcto de los residuos, la aplicación de normas de seguridad e higiene, etc.

b) El concepto artesanal.

Toda esta relación de actividades y organizaciones hace necesario delimitar el concepto de **artesanía y artesano** a una noción más estricta, para realizar un análisis socio-económico riguroso y que sea comparable con la situación de la artesanía en el resto de Europa, dado los diversos significados de estos conceptos existentes en otros países.

Desde hace varios años se están desarrollando algunos proyectos por la Unión Europea como el conocido **Proyecto Europeo de Leonardo Da Vinci**, y en los temas específicos relativos a la artesanía, el primer problema que se encontraron fue el de la propia definición de Artesanía. Para poder trabajar desde un mismo parámetro, consensuaron una definición de artesanía, en los siguientes términos:

"... es aquella actividad en la que el trabajador produce, usando utillaje y maquinaria básicos y siguiendo técnicas y procedimientos tradicionales, piezas únicas o de tirada limitada, asumiendo todo el proceso de producción o, al menos, sus elementos esenciales".

Esta definición pone de manifiesto la contradicción de agrupar bajo el mismo nombre actividades que no son artísticas con las que nacen o se desarrollan desde la manifestación artística. Si se trata de una actividad que desarrolla piezas únicas o de tirada limitada estamos hablando de "ARTE APLICADO a ...", por tanto, no podemos tratarla como una actividad profesional dependiente del Ministerio de Industria, ya que no es una pequeña empresa industrial, sino artística. Esta dependencia, como pequeña o mediana industria, supone que tenga un tipo de costes difícilmente sostenible, y conlleva que la actividad en una determinada parte de su desarrollo tenga que ser "sumergida". A las artesanías artísticas les falta una regulación

específica, que facilitaría la desaparición de esta actividad "sumergida". O bien el desarrollo de políticas, investigaciones, análisis entre distintos departamentos ministeriales y autonómicos, en donde se puedan trasvasar los distintos estudios de desarrollo e innovación que se están realizando. Perfectamente se pueden desarrollar de forma conjunta.

En cuanto a la definición he de indicar que, a pesar de estar consensuada, se presta a confusión, porque la idea de pieza de tirada limitada no es una característica de la artesanía. Como bien se sabe si algo tiene la artesanía es el ser una producción de tirada ilimitada del mismo producto y sólo unas pocas piezas son de tirada limitada.

La complejidad normativa en el tema de artesanía es muy grande, pues conviven en este momento: leyes autonómicas, leyes estatales y leyes comunitarias (alguna de ellas, en este momento, se está revisando por completo). Lo que regulan fundamentalmente estas leyes son los repertorios de oficios y cualificaciones profesionales. Teniendo en cuenta que esta normativa se está modificando, para entender la complejidad en la que nos movemos, he realizado el siguiente estudio:

Las leyes europeas

a) En Francia

Ley N° 96-603 5 Julio de 1996, relativa al desarrollo y promoción del comercio y la artesanía. (Journal Officiel de la République Française 6 juillet 1996). Y la proposición de decreto de desarrollo de la Ley de 5 de julio de 1996.

b) En Bélgica

Ley 8.2.1985, crea la denominación Artesanía-servicio. La Ley 15/12/1970 sobre el ejercicio de actividades profesionales en las pequeñas y medianas empresas comerciales y artesanales.

Este análisis legislativo se completó con un muestreo de 400 cartas enviadas a museos arqueológicos, etnográficos y etnológicos, a organizaciones internacionales representadas en España y a comunidades autónomas, con el siguiente resultado:

- Sólo el 1% de los organismos internacionales han respondido a la carta enviada. Los que respondieron, sólo conocían algunos aspectos relacionados con los tejidos, bordados y encajes. Es decir, conocían aquellos aspectos relativos o vinculados con la artesanía, pero no los aspectos relacionados los tejidos, bordados y encajes con el arte aplicado.
- Llama la atención que la mayoría de los museos nacionales no han respondido a las cartas, mientras que de los museos europeos el 5% respondió a las cartas.
- Para tabular con exactitud las causas por las que las instituciones no han respondido a la correspondencia enviada sería necesario realizar una segunda encuesta de comprobación. Aunque llama la atención que las personas dedicadas al ámbito museístico no considere importante responder a una carta cuyo contenido está encuadrado dentro del Patrimonio Etnográfico.

c) La normativa existente en España y las Comunidades Autónomas

Los legisladores de la **Constitución Española** (1978), consideraron que los aspectos relacionados con la Artesanía, tenían una gran importancia, no sólo como factor económico sino también como Cultura, hasta el punto que recoge su existencia e importancia en los siguientes términos:

Artículo 130.

*1. Los poderes públicos atenderán a la modernización y desarrollo de todos los sectores económicos y, en particular, de la agricultura, de la ganadería, de la pesca y de la **artesanía**, a fin de equiparar el nivel de vida de todos los españoles.*

Artículo 148.

*1. Las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en las siguientes materias. Se cita una larga relación donde se incluye la **artesanía**.*

En España, las competencias legislativas y de funcionamiento en materia de artesanía están transferidas a las Comunidades Autónomas. Es decir, coexisten diecinueve leyes autonómicas que regulan la actividad artesana, cada una en su ámbito territorial de competencia. De ellas, tres son las pertenecientes a las Diputaciones Forales del País Vasco, que tiene cada una su propia regularización. Estas leyes presentan muchas similitudes, en la legislación propiamente dicha y en la definición de algunos términos.

Administración Central: decide que la Artesanía sea una competencia del Ministerio de Industria, retomando las normativas existentes y desarrollando otras nuevas como:

- **El Real Decreto 1.520/1982**, de 18 de junio (rectificado), sobre ordenación y regulación de la artesanía. Este Real Decreto es importante, pues en él se define de alguna manera la artesanía. En la **Sección 1, en el artículo primero**, se dice que la artesanía debe considerarse como la actividad de producción, transformación y reparación de bienes o prestación de servicios, realizada mediante un proceso en el que la intervención personal constituye un factor predominante, obteniéndose un resultado final individualizado que no se acomoda a la producción industrial, totalmente mecanizada o en grandes series. En el **artículo segundo** se clasifica las actividades artesanas como:

Artesanía Artística.

Artesanía productora de bienes de consumo y complementaria de la industria y la agricultura.

Artesanía de servicios.

En el **artículo** tercero y cuarto, define que se debe entender como unidad artesana a toda unidad económica, incluido el artesano individual, que

realizando una actividad que figure en el Repertorio de Oficios Artesanos, y siempre que cumpliera los siguientes requisitos:

Que la actividad desarrollada sea de carácter preferentemente manual o cuando menos individualizada, sin que pierda tal carácter por el empleo de utillaje y maquinaria auxiliar.

Que el número de trabajadores no familiares, empleados con carácter permanente, no exceda de diez, excepción hecha de los aprendices-alumnos.

Y se considerarán también como unidad artesana a las diversas entidades, asociaciones o empresas comunitarias que se dediquen exclusivamente a la producción y comercialización de sus actividades.

Se crea una excepción para aquellas empresas que superando el número de trabajadores establecido, cumplan los demás requisitos previstos.

- Otra Orden de gran importancia es la de **22 de Julio de 1968**, por la que se aprueba con carácter de revisable el Repertorio de Oficios Artesanos.

Estamos hablando de 147 oficios, del que se hace un estudio técnico en el año 1984 para su renovación y actualización y en este momento se está revisando de nuevo, en los llamados centros e institutos de cualificación profesional.

- En el año de 1976 se crea el Decreto 549/1976, de 26 de febrero, que regula el Plan de Fomento de la Artesanía prevé un plan que permitió articular diferentes medidas de fomento y promoción como: formación, asistencia técnica, comercialización, edición, investigación, banco de datos, presencia en ferias nacionales e internacionales, creación de zonas de protección artesana, etc. (aspectos, que en este momento, se están revisando)

He de indicar que este primer e importante estudio, sus actuaciones más importantes, fueron realizadas por el Centro de Estudios Artesanos, de la Empresa Nacional ARTESPAÑA, bajo la Dirección y Coordinación del Ministerio de Industria. La importancia del trabajo realizado queda patente, ya que desde el año 1946, no se había modificado ni actualizado.

A partir del año 1.985 (1 de Enero de 1.985), se produce las transferencias progresivamente a las 17 Comunidades Autónomas, en cumplimiento del Artículo 148 de la Constitución Española. Se mantiene la competencia y responsabilidad en los temas de Proyección Internacional y Cooperación Internacional, con especial incidencia en Ibero América, para la Administración Central, canalizándolo a través del Ministerio de Industria y Energía.

Será necesario llegar al año 1996, para que el Ministerio de Economía y Hacienda, a través de la Dirección General de la Política de la Pequeña y Mediana Empresa, asuma la competencia en artesanía, y se indica:

(a), "...la elaboración de propuestas y actuaciones sobre política de fomento, apoyo y promoción de la actividad empresarial de autónomos, **artesanos** y, en general, pequeñas y medianas empresas"⁵¹

El tema de Artesanía, está transferido a las comunidades autónomas en R/D 1520/1982, 18 de junio, sobre ordenación y regulación de la artesanía. A partir de esta fecha las administraciones de las Comunidades Autónomas comienzan a regular este sector:

- **Aragón:** en la Orden 6 julio 1990, para la concesión del documento de calificación artesanal. Orden 9 julio 1990, sobre el funcionamiento del Registro General de Artesanía en Aragón. Ley 1/1989, de 24 de febrero, de Artesanía de Aragón.

Y Decreto 24/1991, de 19 de febrero, de la Diputación General de Aragón, por el que se aprueba la constitución de la empresa "Comercial Aragonesa de Productos Artesanos S.A."

- **Asturias:** En el Decreto 88/94, de 5 de diciembre, por el que se regula la actividad artesana en el Principado de Asturias.
- **Baleares:** En la Orden de 30 noviembre de 1985, para la concesión y uso de la carta de maestro artesano. Orden de 13 marzo de 1986, para la concesión de documento de calificación artesanal y la inscripción en el Registro de empresas artesanas. La Ley 4/1985, de 3 de mayo, de ordenación de la artesanía.
- **Canarias:** En la Orden de 10 de abril de 1986 por la que se crea el carnet de artesano y se regula su concesión. Decreto 599/1985 de 20 de diciembre, por el que se regula la actividad del artesanado en la Comunidad Autónoma de Canarias.
- **Cantabria:** En el Decreto 29/1989, de 2 de mayo, reguladora de la concesión de subvenciones al sector artesano.
- **Castilla - La Mancha:** En la Orden de 22 de abril de 1987, que crea el título de maestro artesano y el carnet de artesano de Castilla - La Mancha, regulando su inscripción y concesión en el Registro artesano. Orden de 28 de Mayo 1987, para la concesión del documento de calificación de industria artesana y la inscripción en el Registro de industrias artesanas. El Decreto 82/86 de 29 de julio sobre ordenación de la artesanía en Castilla - La Mancha.
- **Castilla y León:** En la Orden de 24 de noviembre de 1989, sobre el funcionamiento del Registro artesano de Castilla y León. Decreto 42/1989, de 30 de marzo, sobre ordenación de la artesanía.

⁵¹ Artículo 20, 1 de la ley publicada en B.O.E. de 6 de Agosto de 1996.

- **Cataluña:** En el Decreto 163/1986 de 26 de mayo, sobre la artesanía alimentaria. Orden de 23 de mayo de 1985, sobre las cartas de artesano y maestro artesano, regulándose su concesión. Orden de 2 de noviembre de 1987, para la solicitud de calificación como Empresa Artesanal Alimentaria. Orden de 16 de septiembre de 1987, que crean las cartas de Artesano Alimentario y Maestro Artesano Alimentario, regulando su otorgamiento. El Decreto 233/1984 de 19 de julio, por el que se regula la actividad del artesanado en Cataluña.
- **Comunidad Valencia:** En la Ley de 18 de abril de 1984, sobre ordenación de la artesanía.
- **Extremadura:** En la Ley 3/1994, de 26 de mayo, de artesanía de la Comunidad Autónoma de Extremadura. Orden de 18 de diciembre de 1994, por la que se crea el certificado de calidad artesanal y se regula su concesión.
- **Galicia:** En el Decreto 145/1993 de 24 de junio, para la obtención de la carta de Artesano y Maestro Artesano y el Registro general de Artesanía de Galicia. Orden de 9 de Julio de 1993, de funcionamiento del Registro General de Artesanía de Galicia. La Ley de artesanía de 1992.
- **Madrid:** En la Orden de 16 de junio 1992, sobre el Registro de Empresas artesanas. Orden 4276/1996 de 8 de julio, por la que se crea el Registro de Asociaciones de Empresas Artesanas de la Comunidad de Madrid. El Decreto de 14 de febrero de 1991, sobre ordenación y fomento de la artesanía.
- **Murcia:** en la Ley 11/1988, de 30 de noviembre, de Artesanía de la Región de Murcia. Decreto 13/1987, de 5 de marzo, por el que se regula la denominación "Producto de Calidad de Murcia". Reglamento de uso de la marca de garantía "Calidad de Murcia" para productos agrarios y alimentarios.
- **Navarra:** En el Decreto Foral 188/1988 de 17 de junio, sobre ordenación y desarrollo del Sector Artesano Navarro.
- **La Rioja:** En la Ley de Artesanía 2/1994, de 24 de mayo. La Orden de 19 de junio de 1990: Artesanía-Subvenciones.

Podemos indicar que las diferencias más importantes están relacionadas con el tipo de actividad, en cuanto a considerarla artesana, encontrándonos con las siguientes características:

- El concepto de creación de bienes, definidos como artesanía lo encontramos en la legislación de Aragón, Islas Baleares, Cantabria, Comunidad Valenciana, Extremadura, Galicia, Madrid, Murcia, Guipúzcoa y La Rioja.
- El concepto restauración de bienes artísticos, considerados propios de la artesanía, lo encontramos en la legislación de Aragón, Canarias, Cantabria, Cataluña, Galicia, Madrid, Vizcaya y La Rioja.
- Dichas leyes excluyen como actividad artesana a la elaboración de productos alimentarios. Lo encontramos en la legislación de Asturias, Canarias, Cataluña, Madrid y Vizcaya.

- En la legislación de Álava se excluyen como actividad artesana los bienes de consumo y las complementarias de la industria, la agricultura y la artesanía de servicios.
- Y, por último, las mencionadas leyes consideran que una empresa artesana debe **tener menos de 10 empleados**. Lo encontramos en la legislación de Andalucía, Aragón, Asturias, Canarias, Cantabria, Castilla y León, Cataluña, Galicia, Navarra, Guipúzcoa y Vizcaya. (Aspecto este, que provoca, la picaresca y la mano sumergida)

Otro aspecto que no podemos pasar por alto, son las diferentes definiciones que se recogen en las legislaciones autonómicas en cuanto a:

- Definición legal de artesanía
- Definición legal de artesano
- Definición legal de empresa artesana

Respecto a la **definición legal de artesanía**, nos encontramos que la única Comunidad Autónoma que no recoge en su norma la definición de artesanía es Navarra. Pero sí indica las características de esta actividad. Cuando define lo que se debe considerar como empresa artesana. Las demás Comunidades recogen una definición amplia de artesanía, incluyendo o excluyendo determinados elementos como:

- Se considera el término de **creación artística** en la mayoría de las Comunidades, a excepción, de Andalucía, Castilla - La Mancha, Madrid, Murcia, Navarra y Vizcaya.
- Se considera como artesanía la actividad que tiene un carácter **popular o tradicional** en las Comunidades Autónomas de Aragón, Asturias, Islas Baleares, Cantabria, Galicia, Álava, Guipúzcoa y La Rioja.
- Y se excluyen los productos alimentarios, como una actividad artesana, en las Comunidades Autónomas de Asturias, Canarias y Cataluña.

En cuanto a la **definición legal de artesano**, la legislación actual de las Comunidades Autónomas nos indica las condiciones que deben cumplir los trabajadores para ser considerados artesanos. Entre otras, se nos dice que deben tener un título académico que les habilite para el desempeño de la actividad que desean desarrollar y puedan demostrar con el correspondiente documento y el reconocimiento administrativo la condición de artesano. Las Comunidades Autónomas que así lo recogen son Aragón, Madrid, Álava y La Rioja. Además, en el caso de Álava se indica que el trabajador debe estar empadronado en la provincia para poder ser y ejercer como artesano.

En otras Comunidades como Aragón, Baleares, Canarias, Cantabria, Castilla - La Mancha, Cataluña, Comunidad Valenciana, Galicia, La Rioja y Madrid, se pide que esta condición de maestro artesano la tenga el titular o responsable del taller, y que debe haber, al menos; un maestro titulado por cada taller; esta condición tiene que estar acreditada por medio de una carta o carnét.

En cuanto a la condición de **empresa artesana**, todas las Comunidades Autónomas parten de una idea común, que se considerará como tal toda aquella empresa que forme una unidad económica, incluido el artesano individual. Esta unidad económica, además, debe figurar en el Repertorio de Oficios Artesanos que tiene recogido cada Comunidad Autónoma. Como condición fundamental, la empresa debe realizar su actividad de forma preferentemente manual, pudiendo emplear herramientas y/o maquinaria auxiliar industrial.

Dentro de esta normativa existen características que diferencian a unas Comunidades Autónomas de otras, como por ejemplo:

- Que la actividad artesana esté recogida en el Repertorio de Oficios, y así lo indican las Comunidades Autónomas de Asturias, Canarias, Cantabria, Castilla - La Mancha, Cataluña, Comunidad Valenciana, Galicia, Madrid, Navarra y Guipúzcoa.
- Que la actividad artesana se desarrolle de una forma continua, y así lo indican la mayoría de las Comunidades Autónomas, menos Andalucía, Aragón, Baleares, Galicia, Navarra, Álava y Guipúzcoa.
- Algunas Comunidades Autónomas tienen legislado que debe existir un registro de empresas y/o artesanos, como en Aragón, Asturias, Cantabria, Castilla y León, Cataluña, Extremadura, Murcia, Guipúzcoa, Vizcaya y La Rioja. Este registro empresarial permite el acceso a subvenciones y ayudas, generadas por las políticas de fomento de la artesanía. En los registros de Asturias y Cataluña, se indica si la actividad de determinadas zonas es de interés artesanal.
- En algunas normativas está especificado que el número de trabajadores, que no pertenezcan a la familia no puede ser superior a 10, exceptuando los casos en el que existan aprendices. Las Comunidades Autónomas que no exigen esta condición son Baleares, Castilla - La Mancha, Comunidad Valenciana, Extremadura, Madrid, Murcia y La Rioja. En el caso de Álava no se plantea un número límite de trabajadores. Esta condición numérica no es algo cerrado, ya que en todas las legislaciones se observa que es posible superar este número de 10 trabajadores, siempre que se cumplan otras condiciones y tengan la aceptación de la Comisión de Artesanía de Comunidad Autónoma correspondiente.

Gestión y organización de las empresas artesanas.

Como norma general, podemos decir que la producción de cualquier taller o empresa artesana tiene una serie de elementos comunes, independientemente del oficio que se trate y podemos destacar dos grandes áreas:

- La producción propiamente dicha
- La gestión de sus productos

Si hablamos de producción, se entiende como la realización de las piezas artesanas en si mismas. Pudiendo diferenciar tres grandes tareas, que pueden desembocar en

tres profesiones perfectamente diferenciadas teniendo en cuenta el conocimiento, la habilidad y la destreza concreta en el oficio:

- Diseñador
- Productor
- Decorador

Y las competencias quedan definidas de la siguiente forma:

El diseñador

Sus competencias específicas, serían el conocimiento del oficio en general, conocimiento del taller (su entorno, elementos, materias primas, herramientas), conocimiento del diseño de las piezas (habilidades y aptitudes para el dibujo, para interpretar planos, capacidad para el diseño, utilización de herramientas tradicionales y nuevas tecnologías) y control de la calidad de todo el diseño

Y sus habilidades transversales serían el conocimiento de habilidades de comunicación; competencias avanzadas en escritura, lectura y cálculo; conocimientos avanzados en la elaboración e interpretación de presupuestos; capacidad de trabajo en equipo y conocimiento práctico de las reglas de seguridad e higiene.

El productor

Sus competencias específicas serían el conocimiento del oficio en general, conocimiento del taller, del oficio y de su entorno, conocimiento de las materias primas tradicionales e innovadoras en su oficio y en los demás, y conocimiento de la producción de piezas (aptitudes visuales, manuales, de precisión, de interpretar modelos y bocetos, selección y manejo de materias primas).

Y sus habilidades transversales serían el conocimiento de habilidades de comunicación, competencias medias en escritura, lectura y cálculo, capacidad de trabajo en equipo, competencias relacionadas con la preservación del entorno en el taller y conocimiento práctico de las normas de seguridad e higiene.

El decorador

Sus competencias específicas serían el conocimiento del oficio en general, conocimiento del taller, sus elementos y entorno (materias primas, herramientas del oficio), conocimiento de técnicas de pintura y decoración, aptitudes visuales y estéticas, habilidades y precisión en el dibujo y pintura, capacidad para interpretar modelos, bocetos, dibujos y planos, y utilización eficiente de los recursos, las herramientas y los materiales de pintura y decoración.

Y habilidades transversales serían el conocimiento de habilidades de comunicación, competencias básicas de lectura, escritura y cálculo, capacidad de trabajo en equipo, competencias relacionadas con la preservación del entorno del taller y conocimiento práctico de las reglas de seguridad e higiene.

En cuanto a la gestión, comercialización y administración de la empresa o el taller hay que tener en cuenta tres aspectos, relacionados con la gestión propiamente dicha, la administración y la comercialización, con sus competencias específicas y transversales perfectamente diferenciadas. Estas son:

- Gestión
- Administración

Como gestor hay que tener en cuenta:

Respecto a las competencias específicas, necesita de un conocimiento en profundidad del oficio, del taller, de sus elementos y de su entorno, de las materias primas, de las herramientas y de técnicas del oficio. Una organización, planificación y dirección de la actividad del taller. Saber detectar las necesidades de aprovisionamiento de la empresa, no sólo en cuanto a materiales sino también en cuanto a los recursos humanos. Un control de la gestión financiera, aplicación de los conocimientos de la prevención de riesgos laborales y de los criterios de calidad. Finalmente unos conocimientos sobre la utilización de nuevas tecnologías en el taller y herramientas informáticas aplicadas a la gestión.

Respecto a las habilidades transversales, un conocimiento práctico de las normas de prevención e higiene y aquellos relacionados con la preservación del entorno, capacidad de trabajo en equipo y dirección del mismo, interpretación de encargos, competencias avanzadas de lectura especializadas, escritura y cálculo, y habilidades y capacidad de comunicación con los clientes.

Como administrador hay que tener en cuenta:

Respecto a sus competencias específicas, son importantes el procesamiento y la transmisión correcta de la información, organización y gestión de los archivos, gestión administrativa de personal, de los recursos humanos y las operaciones fiscales y contables, el aprovisionamiento de los materiales y venta de los productos, y apoyo a la gestión de planes de prevención de riesgos laborales.

Respecto a habilidades transversales, una capacidad de comunicación con clientes y proveedores, competencias avanzadas en lectura especializadas, escritura y cálculo, capacidad de trabajo en equipo y conocimiento y práctica de las medidas de prevención de riesgos laborales.

Como comerciante hay que tener en cuenta:

Respecto sus competencias específicas, necesita de un conocimiento en profundidad del oficio, el taller y su entorno; el sistema productivo y los cauces de comercialización y mercado, sus exigencias y necesidades; desarrollo de la política comercial de la empresa, dependiendo de las diversas necesidades, incluyendo la promoción de los productos, capacidad de negociación y trato con el cliente y gestión de la comercialización.

Respecto a las habilidades transversales, es conveniente la habilidad y capacidad de comunicación con el cliente y del trabajo en equipo, competencias avanzadas en

lectura especializada, escritura y cálculo; interpretación y elaboración de presupuestos, específicamente relacionados con la venta de productos, y conocimiento de las normas de seguridad e higiene.

En muchos talleres estas tareas de gestión, administración y comercialización, como las de creación, las lleva a cabo una misma persona, con la dificultad que ello supone.

Medidas de fomento de la artesanía.

Las medidas de fomento de la artesanía se articulan a través de políticas aplicadas, encuadradas dentro de las Comunidades Autónomas; existen este tipo de ayudas por la trascendencia social que supone para la estabilidad de un número importante de núcleos sociales, tanto en las ciudades como en las zonas rurales, sin olvidar el volumen económico que mueve este sector. **Esto pone de manifiesto que no haya una política unificada de actuación**, así como una gran disparidad de criterios, de normas y de medidas concretas que dificultan el correcto desarrollo de la actividad artesana. Las ayudas suelen ser de dos tipos:

- Económicas
- Políticas

a) Las ayudas económicas

Están relacionadas con la organización y participación en ferias locales, comarcales, regionales, nacionales e internacionales. Ayudas para instalar nuevos talleres, mejorar las herramientas o para la incorporación de material y aplicaciones relacionadas con las nuevas tecnologías (empresas innovadoras). Este tipo de acciones son aprovechadas para la venta directa de productos, más que para dar a conocer las actuaciones desarrolladas en el sector e intentar ampliar el mercado a más largo plazo. Conviene indicar que este tipo de actuaciones están poco aprovechadas, ya que buscan un fin inmediato, en vez de utilizar estas organizaciones para dar a conocer el sector y su trascendencia laboral y económica.

b) Ayudas políticas

Las acciones políticas que se desarrollan en la actualidad son poco efectivas, ya que no existe una política unitaria entre las distintas administraciones, que aspire a que la artesanía pueda ser un sector económico de peso dentro de la economía del país. Es decir, falta un paquete de medidas efectivas donde se unifiquen criterios de actuación entre las distintas Comunidades Autónomas, y que fueran medidas pensadas para potenciar las posibilidades que ofrece la artesanía, más que para mantener una actividad, que ha demostrado ya que puede ser fuente de creación de empleo estable si se le ofrece una oportunidad de desarrollo consistente. Unido a un planteamiento formativo coherente, que permita estar presente en todos los niveles educativos, es decir, en la enseñanza secundaria, universitaria y centros de investigación.

Otro aspecto importante, que se debe tener en cuenta, está relacionado con la organización y el asociacionismo dentro del sector artesano. Estas organizaciones y asociaciones están agrupadas bajo diversos criterios. En España, la inscripción de las mismas se realiza en las Cámaras de Comercio. Pero lo cierto es que **no existe ninguna asociación que aúne a todos los trabajadores artesanos** de nuestro país y que los agrupe de forma unitaria. Los criterios más generalizados son por territorio o por actividad:

- ❖ Cuando se habla de la organización por territorio se entiende que se trata de los trabajadores artesanos, agrupados en distintas asociaciones profesionales, dependiendo del lugar donde desarrollan su actividad. En este tipo de organizaciones el criterio es el territorio donde se desempeña la actividad, independientemente de cual sea ésta. Por eso, pueden agrupar artesanos de la madera, del vidrio, de los metales, o cualquier otro, que compartan un mismo territorio.
- ❖ Cuando se habla de la organización por actividad, se entiende que se trata de los trabajadores de empresas o talleres que se agrupan según la actividad que realizan. Estas asociaciones pueden englobar artesanos de diferentes Comunidades Autónomas e incluso de todo el país. Este tipo de organizaciones agrupan una mayor influencia a la hora de sus reivindicaciones, independientemente del territorio donde ésta se desarrolle.

Entre las competencias que desarrolla las asociaciones esta la de organizar distintos eventos como: ferias, concursos, actos de promoción de la artesanía en diversos ámbitos (local, nacional e incluso internacional), gestión y desarrollo de cursos o talleres, etc. También se encargan de la administración de las distintas subvenciones y ayudas económicas, que forman parte de las medidas de fomento de la artesanía desde distintas instituciones.

En cuanto a la planificación de una política económica, se cuenta con los agentes sociales, pero la falta de un asociacionismo fuerte dificulta las posibilidades de conseguir unas mejoras, necesarias para que la artesanía desarrolle todo su potencial y se convierta, de nuevo, en un sector con peso económico propio y con prestigio.

El informe realizado por **La Fundación Española para la Innovación de la Artesanía** en septiembre de 1996, dirigido a la Secretaría de Estado de Política Exterior y para la Unión Europea, organismo dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, en relación a diferentes aspectos vinculados con la artesanía, tuvo una gran importancia. Dicho informe se basaba en el Manual U.E. publicado en abril de 1996 por la Editorial CISS, donde se nos recuerda que:

El sector de la artesanía en la U.E está fundamentalmente compuesto por microempresas, aquellas que cuentan entre 0 y 9 empleados y por numerosas pequeñas y medianas empresas. El número de empresas artesanales en la U.E se cifra en torno a los **cinco millones**.

En estos primeros estudios, más que definir el concepto la artesanía, que se realiza, es indicar los rasgos que le son característicos:

- La idea de la individualidad de la producción

- La estrecha relación entre propiedad y dirección
- La vinculación entre familia y empresa
- La independencia jurídica y financiera
- El elevado porcentaje de especialistas en relación con el número total de empleados
- La producción intensiva del factor trabajo
- La escasez de capital
- Predominio de los trabajos por encargo

Estos rasgos son los que más dificultan, de forma intrínseca, el desarrollo del sector o la globalización de los mercados.

En el año 1996 se elaboran las primeras recomendaciones de la Comisión Europea, relativas a la artesanía, que vuelven a poner de manifiesto la inexistencia de normativa con rango europeo. Las recomendaciones fueron publicadas en el DOCE 30.4.96, y se dice:

- Que en muchos estados miembros no existe una definición general común y por eso aconsejan que se aplican reglas basadas en el uso o relativas a sectores particulares, mientras que otros aplicarán integralmente la definición contenida en las Directrices Comunitarias sobre ayudas estatales a las PYMES.
- Que la existencia de definiciones no consensuadas puede dar lugar a incoherencias y por tanto falsear la competencia entre las empresas, y que el Programa Integrado en favor de las pequeñas y medianas empresas (PYME y el artesanado) persigue una coordinación más estrecha, por una parte, entre las diferentes iniciativas comunitarias en favor de las PYME y, por otra, entre estas iniciativas y las de ámbito nacional; que estos objetivos no pueden conseguirse plenamente a menos que se precise la definición de PYMES.
- Se aconseja que debe diferenciarse dentro de las PYMES, entre empresas medianas, empresas pequeñas y microempresas. Que estas últimas, no deben confundirse con las empresas artesanales, que continuarán siendo definidas en el ámbito nacional debido a sus características peculiares.
- Se define que se entiende por "pequeña empresa" y la "microempresa" de la siguiente forma:
- Cuando sea necesario diferenciar las pequeñas empresas de las empresas medianas, se entenderá por "pequeña empresa" la empresa que emplee a menos de 50 personas, cuyo volumen de negocio anual no exceda de 7 millones de Ecus o cuyo balance general no exceda de 5 millones de Ecus y que cumpla el criterio de independencia.

- Cuando resulte necesario diferenciar las microempresas de los otros tipos de PYME, se entenderá por microempresas las empresas que empleen a menos de 10 empleados.

La falta de una normativa común para artesanía en la Unión Europea, volvió a ponerse se manifiesto en la Conferencia de Roma, del año 1996, los problemas definitorios existentes y que se reflejan en el estudio sobre Estadísticas de la Artesanía en Europa. Esta vez, analizaron las diferentes legislaciones, comprobando que:

- Los diferentes países poseíamos una definición jurídica diferente en relación a la artesanía y ésta era muy diferente.
- Algunos países ni siquiera poseían legislación alguna.

Del estudio comparado que se realizó se clasificó la artesanía en cuatro grupos diferentes:

- 1.- Criterio latino: se basa en el número máximo de empleo por empresa. Los ejemplos son Francia e Italia.
- 2.- Criterio germano: existe una definición jurídica en Alemania, Austria y Luxemburgo que define los sectores artesanos con independencia de su tamaño.
- 3.- Criterio holandés: en Holanda no existe una definición legislativa sobre artesanía, pero en la práctica se usa el criterio de las empresas de menos de 10 empleados.
- 4.- Criterio ibérico: el criterio es muy restringido porque sólo se emplea el término artesanía para actividades artísticas. Esto sucede en España y Portugal.

Además de estos cuatro criterios, se constató que existen otras diferencias en otros países, como en Bélgica, que cuenta con una definición muy restringida sobre oficios artesanos, teniendo en cuenta fundamentalmente aspectos económicos y sociales. O en el caso de Grecia e Irlanda, que usan una definición no legislada. En el caso de El Reino Unido, Finlandia, Suecia y Dinamarca, no emplean ninguna definición sobre artesanía, ni legislada, ni no legislada.

De todo lo expuesto queda patente la inexistencia de un criterio general en el rango europeo, relacionado con la artesanía como empresa, y por tanto son los estados miembros los que tienen competencia directa sobre este tema.

En cuanto al posicionamiento del sector artesano, en relación a Europa, no se ha logrado un espacio y su correspondiente prestigio de marca de calidad.

Debe indicarse que en la Reunión celebrada en Roma en Marzo de 1996, promovida por la Dirección General XXIII de la Comisión Europea y con asistencia de responsables y técnicos en artesanía y pequeña empresa de los Países Comunitarios, la Red de Observatorios Europeos de la PYMES de la Comisión Europea, contó con las cifras elaboradas para 1995 por la Fundación Española para la innovación de la Artesanía, que reflejaban la asistencia de **14.920**

establecimientos artesanos en España, bajo la categoría de Artesanía Artística (y que se mantiene en la actualidad, con alguna diferencia).

Lo cierto es que después de estas reuniones, se ha constatado que desde las Conferencias de Aviñón y Berlín, en España, se ha observado una mayor atención hacia la artesanía y la necesidad de conocer con precisión, y de forma unitaria, los conceptos sobre artesanía y oficios de modo similar a otros países comunitarios vertebrados desde Proyectos como Leonardo Da Vinci, se está intentando llegar a definiciones y conceptos comunes.

A pesar de los esfuerzos por un acercamiento en esta materia, todavía no existe una definición normativa de carácter comunitario sobre la artesanía, quedando la legislación con competencia propia de cada Estado integrante Unión Europea.

Los nuevos mercados. La exportación de los productos artesanos.

Dentro de las previsiones que una empresa artesana debe tener en cuenta está la ampliación de nuevos mercados, pero la peculiar configuración de la empresa artesana española la hace especialmente sensible a las dificultades que el acceso a los mercados exteriores lleva consigo.

Falta una estructura específica de exportación, debido fundamentalmente al desconocimiento de los empresarios que pudieran estar interesados. Esta carencia está basada en:

- La falta de información de la oferta y la demanda, tanto del mercado interior, como, en mucho mayor grado, respecto al mercado exterior.
- El escaso acceso a los canales administrativos de fomento de la exportación misma.
- A veces el artesano no es ni siquiera consciente de las posibilidades reales de la exportación de sus productos, pues da por sentado la existencia de infranqueables barreras administrativas y comerciales, lo que es más ficticio que real, dado que existen cauces, sistemas, e incluso incentivos que hacen viable la actividad exportadora.

No podemos olvidar que para acceder a la venta exterior se debe cuidar algo tan evidente como:

- La calidad de los productos
- Unos precios competitivos
- Una formalidad en los plazos de entrega
- La adecuada presentación y embalaje
- La formación

En la actualidad existe un comercio internacional cada vez más creciente y fuerte, en base al crecimiento de este tipo de comercio, que obliga a los países a establecer medidas reguladoras orientativas de su comercio exterior, y a definir las condiciones comerciales. Estos acuerdos reflejan la dependencia de cada país, que se materializa en sus exportaciones e importaciones. Aspecto este que todavía no está en la mentalidad de muchos empresarios artesanos vinculados al sector textil, y de los bordados y encajes en concreto.

Los motivos que exigen a un país exportar puede ser por:

- Vender en el exterior la producción excedente, esto es, la que no ha podido comercializarse en el propio país.
- Poder mantener y aumentar la capacidad productiva y el empleo.
- Equilibrar, con los ingresos obtenidos por la exportación, los pagos efectuados al extranjero por las importaciones.

Por otro lado, los motivos que llevan a un país a importar en el exterior las mercancías de producción nacional pueden ser:

- No abastecerse de las cantidades necesarias.
- Adquirir en otros países mercancías que complementen por su calidad, o precio, a sus homólogas, que sí se producen en el propio país.
- Dar salida a los excedentes de moneda que hayan podido acumularse como pago de las exportaciones.

Y, por último, indicar algo que ya es conocido, como es que la balanza comercial relaciona los ingresos derivados de las exportaciones con los pagos originados por las importaciones, registrando sistemáticamente el valor de todas las transacciones exportadoras e importadoras habidas en un país en un período determinado. La balanza comercial es un indicador económico de primera magnitud que facilita a los Gobiernos tomar decisiones sobre comercio exterior.

Las exportaciones del sector artesano español se distribuyen, aproximadamente, de la siguiente forma:

- Francia	19,0%
- EEUU	14,3%
- Alemania	13,5%
- Gran Bretaña	12,4%
- Bélgica	05,8%
- Japón	04,5%
- Holanda	04,2%
- Canadá	04,2%
- Resto de los países	22,1%

El conjunto de las empresas artesanas españolas exportan, aproximadamente, el 13,6% del total producido.⁵²

En España se fomentan las exportaciones mediante ayudas fiscales, como la desgravación fiscal a la exportación. Ayudas aduaneras, como la posibilidad de acogerse a la exención de la Licencia de Exportación. Concesión de créditos para la prefinanciación con pedido en firme. Ayudas a la investigación de mercados.

De igual forma, los Gobiernos restringen las importaciones para evitar un desequilibrio excesivo de la balanza comercial y, en consecuencia, de la de pagos. Evitar aumentos excesivos de la deuda externa. Fomentar la industria nacional, fomentar el empleo, fomentar el desarrollo nacional de sectores industriales que incorporen nuevas tecnologías.

La selección de mercados exteriores permite al exportador contar con una información valiosa, y a menudo imprescindible, que ponen a su disposición organismos oficiales e instituciones privadas. Los indicadores básicos útiles al exportador son:

- Los indicadores económicos, que nos permiten definir para cada país las dimensiones y características de su mercado. Distribución geográfica, niveles de renta, etc.
- Los indicadores políticos, que nos permiten señalar las ventajas y riesgos ajenos a la negociación comercial, su grado de normalización de relaciones comerciales entre el propio país y el que está siendo analizado.
- Los indicadores de mercado, que nos permiten analizar el funcionamiento del mercado que se estudia.
- Y, por último, las restricciones son el conjunto de normas y limitaciones que inciden de un modo directo en la negociación exportadora, dificultándola en muchas ocasiones.

En España existen diversas entidades que prestan apoyo al exportador artesano como:

- Dirección general de Exportación, del Ministerio de Economía y Hacienda.
- Direcciones Territoriales y Provinciales de esta dirección.
- Las Cámaras de Comercio.
- Las Embajadas extranjeras acreditadas en España.
- Las Cámaras de Comercio extranjeras establecidas en España.

⁵² Fuente Fundación para la Innovación de la Artesanía

- Los principales bancos españoles.
- La red de representación de Bancos extranjeros en España.

En este análisis no podemos olvidar qué política exportadora debe tener en cuenta una empresa, teniendo que cubrir diferentes áreas:

- Definición de la empresa y de sus posibilidades productivas de cara al exterior.
- Selección de productos.
- Investigación de mercados exteriores.
- Distribución y promoción.
- Tramitación administrativa.
- Gestión de cobro.
- Aplicación interna de las medidas administrativas de fomento de la exportación.
- Condicionantes del marketing internacional.
- Mantenimiento y apertura de nuevos mercados.

En España, las ventajas que se ofrecen para la empresa artesana a la exportación son las siguientes:

- Ampliación del mercado habitual de la empresa artesana.
- Reducción de stocks.
- Incremento de la liquidez.
- Conocimiento de la competencia en el exterior y adaptación del producto a la misma.
- Disminución de las crisis de ventas estacionales o temporales del mercado interior.
- Dispersión de riesgos, al no concentrarse el riesgo en un solo mercado nacional.
- Evaluación del producto; al testar en mercados exteriores su grado de aceptación, se puede actuar sobre el mercado interno.
- Prestigio internacional, puede ser decisivo para incrementar las ventajas en el mercado interno y en otros exteriores.

Con estas ventajas se, pretende, fundamentalmente, fortalecer el conjunto de la empresa a la hora de enfrentarse al mercado exterior: Se asegura su existencia y progreso futuros, al diversificar mercados y riesgos y al actualizar sus líneas de productos. Estas ventajas sólo se materializarán cuando, diferenciando, los dos conceptos de vender al extranjero y mantener una política exportadora, se conozca, defina y aplique ésta última en la empresa, con todas las condiciones señaladas como necesarias.

Condiciones que exige la exportación a la empresa artesana.

Las condiciones que se necesitan para que una empresa artesana pueda exportar son:

- Posición saneada de la empresa en el mercado interior. Debe contar con una cifra de negocio segura, una estructura sólida y un mercado establecido.
- Disponibilidad de recursos humanos que asuman la gestión de la exportación.
- Disponibilidad de recursos financieros que permitan aplicar fondos al presupuesto que la política exportadora necesita.
- Disponibilidad de la capacidad productora suficiente para satisfacer los pedidos exteriores.
- Capacidad para diseñar y fabricar nuevas líneas de productos demandadas por el mercado exterior.

Es importante saber que la situación actual de los mercados, con mayor potencial de demanda de artesanía española, exige cumplir con rigor este mínimo de condiciones. Aquellas empresas artesanas que no pueden diseñar una política exportadora propia, se pueden acoger a otras posibilidades más circunstanciales como:

- Realizar esporádicamente ventas al extranjero.
- Participar con otras empresas en acciones colectivas de prospección de mercados.
- Exportar a través de otra empresa que se ocupe de todas las gestiones.

Uno de los problemas más frecuentes, es que el mercado exterior requiere el cumplimiento de una serie de exigencias, que con frecuencia se descuidan en el sector artesano:

- **En referencia al precio:** Que sea competitivo con productos similares procedentes de terceros países o los producidos en el propio país y seleccionados para la exportación.

- **En referencia a la calidad:** Que el acabado técnico y el diseño se sitúen al nivel exigible en el mercado seleccionado.
- **En referencia al plazo de entrega:** Estimar si la capacidad de producción de la empresa puede satisfacer los plazos determinados para la entrega.
- **En referencia al envase y embalaje:** Que su presentación sea atractiva y proteja adecuadamente el producto.

Ventajas de la integración en la unión europea para la artesanía española.

Podemos destacar como positivo los siguientes aspectos:

- Acceso directo, ya que se suprime el arancel de la Unión Europea y supone un mercado potencial de 300 millones de consumidores. Mercado que recibe más del 50% de las exportaciones del sector artesano español.
- Abaratamiento para el artesano español de un buen número de materias primas, ya que también se suprime el correspondiente arancel.
- Promoción internacional de oficios, marcas y denominaciones de origen de la artesanía española. Esto va a repercutir en una imagen de calidad, tradición e identidad, que hará aumentar la demanda de la artesanía española no sólo en el mercado comunitario, sino también en el resto de los países occidentales así como en España.
- La exigencia de una mejora y control de calidades, plazos de entrega, canales de distribución, etc. Redunda en una mejora de la competitividad del sector.
- Acceso directo o indirecto del artesano español a fondos y ayudas financieras de la Unión Europea.
- Libertad de circulación y establecimiento de los trabajadores españoles, y por tanto de los artesanos, en cualquier país de la Unión.

El problema principal que se plantea en el sector artesano es la **competitividad**. Problema que encuentra raíces en unos procedimientos de producción y distribución que, siendo habituales en numerosos talleres, conllevan la presencia de unos precios finales poco atractivos para el comprador de artesanía.

Pero, por otro lado, la competencia en la artesanía se manifiesta de la siguiente forma:

- Mayor competencia en el mercado español, al suprimirse el arancel, de artesanías comunitarias tradicionales con gran imagen; como los vidrios, muebles y cueros italianos; el mueble danés; la porcelana inglesa; el mueble francés o la cristalería alemana.

- Competencia creciente en España de artesanías elaboradas en países de bajos costes salariales. Sirvan de muestra la gama de alfombras orientales o la amplia serie de productos hechos con fibras vegetales en países orientales.

El ingreso de España en la Unión Europea no debería significar la desaparición de los oficios tradicionales, ni provocar una pseudo-artesanía, sino más bien el ser el medio más eficiente para su conservación y expansión. Para ello sería necesario tener en cuenta:

- La producción ha de ser de alta calidad apoyada por una imagen de artesanía tradicional española.
- La distribución ha de lograr unos canales que garanticen los plazos de entrega y los volúmenes de producción y unos precios de venta competitivos.
- En cuanto al diseño, se debería tener en cuenta, por un lado, aquellos que supongan mantener la tradición, recuperar formas desaparecidas, y por otro, crear nuevas formas adaptadas a las nuevas necesidades sociales y dentro del sector de la artesanía española.
- La mecanización, en algunos oficios, de tareas meramente auxiliares que abarataría los costes de producción.
- Y la asociación de talleres para determinadas funciones.

Toda esta nueva situación supone para los talleres artesanos una gran dificultad para actualizarse a las nuevas demandas europeas y exige de las instituciones estatales, autonómicas y locales un esforzado trabajo en pro de favorecer la permanencia de esos oficios, dada su capacidad de generar puestos de trabajo, dada la posible aceptación de sus productos en los países comunitarios y dado el gran valor de imagen que habrán de generar al identificar España con obra bien hecha y de buen gusto. Las medidas a adoptar serían, en esencia, las siguientes:

- Crear, controlar y difundir unas denominaciones de origen o marcas de garantía que cubran la mayoría de la producción nacional.
- Extensión a todo el artesanado de cursos informativos y formativos sobre aspectos de producción, distribución, gestión y diseño.
- Habilitación de canales de distribución y transporte para el artesano.
- Acción informativa ante los artesanos sobre tendencias del mercado comunitario en diseños, precios y competitividad de terceros países.
- Procurar la generación del asociacionismo artesano en producción, asistencia a ferias, defensa ante problemas comunes, etc.

CAPÍTULO 4

4 COMPARACIÓN ENTRE INDUSTRIA Y ARTESANÍA EN CASTILLA – LA MANCHA.

"Con todo, no hay duda que la mentalidad fue cambiando y el concepto de la mujer como responsable de la obra bordada triunfó plenamente, hasta el punto de que todavía en la actualidad es un hecho consumado y tal vez esa consideración sea la que ha provocado el desprestigio de este arte y, en consecuencia el escaso interés que hacia el mismo han mostrado en general los estudiosos e investigadores de la Historia del Arte en España que, educados en falsos prejuicios y sin hacer gala de la objetividad profesional a la que están obligados, han creído ver peligrar o amenazada su reputación académica por el hecho de mostrar atención a esta importante parcela del arte, que por contra ha sido más que valorada por sus colegas franceses, italianos y alemanes, a los que siempre han intentado emular."⁵³

4.1 CASTILLA - LA MANCHA COMO REGIÓN INTERIOR.

Castilla - La Mancha es uno de los ejemplos, donde el interés por la industria en las regiones interiores españolas, se intenta superar los problemas mencionados de adaptación del concepto de medio innovador junto con las actividades industriales tradicionales.

En las dos últimas décadas, ciertas zonas periféricas, con respecto a los centros neurálgicos de la economía española, junto con los procesos de descentralización productiva y especialización flexible, unido al desarrollo tecnológico y la mejora de los transportes y las comunicaciones, han convertido a estas zonas en espacios industriales emergentes al ofrecer ventajas comparativas para la nueva lógica económica, con suelo barato, y con un entramado industrial tradicional importante, que además están cerca o próximas a Madrid; se han convertido en un espacio dinámico basado en la revitalización de su industria.

Esta evolución, queda reflejada en el crecimiento demográfico que ha experimentado en las últimas décadas, según los datos obtenidos del INE, como se ve en el cuadro

Década	1970	1980	1990	2000
Habitantes	1.732.696	1.648.584	1.658.446	1.755.053

Fuente: INE, 2008

Tabla 16. Evolución demográfica.

A pesar de esta revitalización demográfica e industrial de Castilla - La Mancha, también se ve que las características estructurales muestran la existencia de una

⁵³ PÉREZ SÁNCHEZ, M. El Arte del bordado y del Tejido en Murcia: siglos XVI-XIX, Pág. 71

acumulación de obstáculos estructurales, que impiden la creación de verdaderas industrias innovadoras, como:

- Es una comunidad autónoma con un pasado fundamentalmente agrario, en la que se han combinado durante décadas problemas de descapitalización.
- Su actividad industrial está centrada en una especialización en sectores maduros como la agroalimentación, el calzado, la madera y el mueble, el textil (bordados), confección y la cerámica.
- Tiene una red urbana débil y una falta de jerarquización e integración funcional entre los centros urbanos que la componen, con la consiguiente escasez de servicios.

Esto contrasta con la existencia de sistemas productivos locales muy dinámicos localizados en áreas rurales y semi-urbanas, que se apoyan en sólidas redes de innovación, permitiendo que se puedan desarrollar industrias innovadoras.

Una de las actuaciones que se han realizado es la "comarcalización" o delimitación de zonas comarcales homogéneas, que adquieren una gran importancia en relación con el contexto teórico planteado por basarse en los siguientes criterios:

- Mostrar una determinadas señas de identidad (homogeneidad cultural).
- Mantener buenas relaciones de intercambio entre sus habitantes y representantes políticos, sindicales o empresariales.
- Articularse en torno aun núcleo rector (cabecera comarcal como Talavera de la Reina), que por su mayor dinamismo socioeconómico estructura e impulsa la zona (en un radio no superior a los 40-50 Km.).

Este contexto regional industrial, es el que nos permite comparar los estudios existentes con las peculiaridades de un pueblo como Lagartera.

4.1.1 Breve historia industrial de Castilla - La Mancha.

Para poder entender, por qué considéranos al Arte como factor de civilización y economía para un pueblo pequeño, es importante conocer diferentes evoluciones históricas como la industrial, el origen del bordado en el pueblo, la evolución de la enseñanza, etc.

En este momento es importante conocer algunos aspectos de la evolución histórica de la industria en Castilla - La Mancha, para entender la tradición industrial de determinados sectores, así como el carácter reciente de otros.

Este análisis histórico lo podemos dividir en tres períodos:

- El siglo XVIII y la preindustria;
- El siglo XIX con las actividades manufactureras
- El siglo XX con la configuración de la industria moderna.

El siglo XVIII y la pre-industria.

El siglo XVIII para Castilla - La Mancha, es una etapa de auge, como consecuencia del traslado de la Corte de Toledo a Madrid, superando, al mismo tiempo, la recesión económica que sufría desde 1561.

La dinamización de la industria se realiza de una forma centralizada a través de las Reales Fábricas. El eje central de la actividad industrial que se desarrolla en esta Comunidad Autónoma, está relacionada con las manufacturas textiles. Se trata de un impulso realizado por los llamados ilustrados, y que se centra en esta actividad, cuya tradición se remonta a antes del siglo XV. Estas manufacturas se pueden desarrollar en esta zona por la abundancia de materia prima. Estamos hablando fundamentalmente de las Reales Fábricas de paños de lana de Guadalajara, Brihuega y Cuenca y de seda de Talavera de la Reina, que a su vez, fueron consideradas como industrias-piloto por su doble objetivo:

- Introducir y aclimatar en España la elaboración de géneros refinados y nuevas técnicas de producción. Para ello contratación a expertos extranjeros.
- Se convirtieron en focos de difusión y modernización tecnológica para las manufacturas tradicionales de las zonas más atrasadas, y en centros de formación de mano de obra.

También es importante la existencia, de forma paralela a las manufacturas, de las iniciativas privadas; impulsadas por mercaderes o fabricantes de otras empresas, dependientes de instituciones religiosas, o promovidos por la nobleza; como la fábrica de tejidos de lana del Marqués de Santa Cruz de Valdepeñas, la fábrica franciscana de sayales de Consuegra, las numerosas empresas impulsadas por mercaderes concentradas en la provincia de Toledo por el peso de los gremios (Sonseca, Madrideojos, y Ajofrín, donde llegaron a trabajar 5.000 operarios). Las fábricas de encajes y blondas de Almagro.

Junto al sector textil, se desarrollaron otras manufacturas privadas importantes como:

- La metalurgia y los transformados metálicos, destacando las Reales Fábricas de latón y laminados de cobre de San Juan de Alcaraz, la Real Fábrica de Hojalata de El Salobre ambas en la provincia de Albacete. La Real Fábrica de armas blancas de Toledo junto con los talleres artesanales, de carácter familiar, de orfebrería y platería de Toledo, Talavera, Sigüenza y Guadalajara.

De navajas y cuchillería de Albacete, El Bonillo, Chinchilla y Santa Cruz de Mudela, y los de hoces de Bienservida y La Solana).

- La alfarería y la cerámica, cuyos centros principales eran Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. La primera se terminó especializando en azulejos y loza fina predominando la decoración en azules: La segunda en loza fina predominando la decoración en verde. Pero estos no son los únicos centros, también hay que recordar a Villa Robledo que se especializó en la fabricación de tinajas de todo tamaño para almacenaje, o Puertollano que se especializó en alfarería vidriada, tejas y ladrillos.
- Las fábricas de pólvora, cuyos centros principales de estas Reales Fábricas fueron Ruidera y las conocidas salitrerías de Alcázar de San Juan y Tembleque.

Las actividades manufactureras del siglo XIX.

Este siglo, cuya característica principal y generalizada, es el retroceso industrial, como consecuencia de la Guerra de la Independencia y la pérdida de las colonias americanas. Unido al desarrollo industrial de la zona mediterránea.

El sector manufacturero es uno de los que más sufrió las consecuencias de la guerra. Las manufacturas textiles quedaron desprotegidas, pues no se controlaba el contrabando de tejidos. No existe capital económico público, que ayude a sobrepasar la crisis y el fracaso de las privatizaciones, provocaron el cierre de la mayoría de las Reales Fábricas y de los establecimientos privados.

Hay autores como Pardo, que consideran que este descalabro es consecuencia fundamental, del fracaso de no ser capaces de implicar al sector privado en el desarrollo industrial.

La lenta industrialización de esta Comunidad Autónoma, se inicia a mediados del siglo XIX, tiene como factores fundamentales:

- La estrechez y desarticulación del mercado provocado por la baja densidad demográfica, la escasez de grandes núcleos urbanos y la desvertebración del territorio.
- Los sectores agrario y ganadero se han quedado arcaicos y se agrava por la reducida vinculación de dichos sectores con la industria.
- El conservadurismo de los estamentos dominantes impide las iniciativas privadas para la modernización de estos sectores agrario e industrial. No existe un empresariado emprendedor y dinámico que apueste por la industrialización. Se conocieron algunas iniciativas individuales, pero el entorno falló.

Todo esto lleva a que la industria textil, se reduce a las producciones de talleres artesanales y de una industria doméstica, que se destina a satisfacer la demanda

local de tejidos bastos y de baja calidad. Se pueden considerar como rasgos principales, la dispersión espacial y la ausencia de innovaciones tecnológicas.

Sobreviven las manufacturas del cuero, calzado, salitre y pólvora, jabón, papel, madera, resina, picón (carbón vegetal), vidrio, materiales de construcción y transformados metálicos. En definitiva, a mediados del siglo XIX la industria se reduce a la producción de bienes de consumo final, predominando las empresas familiares que dirigen su producción a los mercados locales o comarcales.

Esta característica impide que se produzca un proceso de industrialización moderno, que se incrementa con la desarticulación y debilidad de la demanda de los mercados regionales.

Como excepción se encuentra el nacimiento de la industria zapatera de Almansa siendo el de la familia Coloma el principal impulsor, se fecha su aparición en el tercer cuarto del siglo XIX, y se produce como consecuencia de:

- La existencia de una pequeña infraestructura viaria y su situación estratégica.
- La tradición local de fabricación de calzado.
- La existencia de la arriería que posibilita el comercio.
- El trasvase de capital acumulado por las tenerías a los talleres zapateros.

El siglo XX y la revitalización de la industria.

Esta revitalización es un proceso lento que en estos últimos 20 años, las estadísticas coinciden en señalar el positivo comportamiento de la industria castellano-manchega respecto al sistema industrial español.

Los distintos autores coinciden en que se ha reducido la distancia que separaba a esta comunidad "periférica" de las más desarrolladas, con una mayor densidad y dinamismo.

A modo de ejemplo en la década de los 80, el crecimiento del empleo industrial es un reflejo de la positiva evolución industrial, tanto en volumen total como en porcentaje comparándolo con el crecimiento en el resto de España.

AÑOS	EMPLEO	% DE EMPLEO CON RELACIÓN A ESPAÑA
1980	92.700	3'40
1990	80.570	3'60

AÑOS	EMPLEO	% DE EMPLEO CON RELACIÓN A ESPAÑA
1995	94.060	4'05
1996	95.790	4'01
1997	97.270	4'00
1998	102.580	4'07
1999	109.750	4'23

Tabla 17. Evolución del empleo, en relación con el resto de crecimiento industrial de España.

No obstante, este crecimiento no ha sido homogéneo en la Comunidad, existiendo un desequilibrio teniendo en cuenta la influencia de diversos factores de localización industrial.

El diferente grado de industrialización-especialización dentro de la Comunidad Autónoma.

Los datos que han permitido hacer este análisis, han sido tomados del Ministerio de Industria y del Directorio Industrial de Castilla - La Mancha, unido a las publicaciones de la Junta de Comunidades y de asociaciones empresariales, nos permite realizar una división espacial teniendo en cuenta el grado de industrialización y de especialización. Se pueden establecer los siguientes grupos de espacios:

- Alto grado de industrialización: El Corredor del Henares, el arco sur de Madrid, la zona de Mora-Sonseca-Yébenes, el área sureste de la región, y los enclaves de Puertollano, Talavera de la Reina y Toledo.
- Medio grado de industrialización: El Valle del Tajo - La Jara, La Mancha, Campo de Montiel y enclave de Albacete.
- Bajo grado de industrialización: Los Montes de Toledo, Campo de Calatrava, Sierra Morena, Sierras de Alcaraz - Segura, La Manchuela, Serranía de Cuenca, Sierras de Guadalajara y enclave de Cuenca.
- Muy bajo grado de industrialización: El Valle del Tiétar - Alberche, Valle de Alcudia - Guadiana y La Trasmarcha.

Los factores de localización industrial.

En cuanto a los principales factores de localización relevantes en la industrialización se pueden destacar los siguientes:

- La proximidad a Madrid y las economías generadas por su área metropolitana. Nos encontramos con el arco sur de la provincia de Madrid y el Corredor del Henares unido a los ejes de comunicación y a la disponibilidad de suelo y su bajo precio.
- Por otro los ejes de comunicación ligados a las ciudades, es decir, Madrid, capitales provinciales y de otras comunidades autónomas y a los costes de transporte. Este factor vuelve a ser importante para el crecimiento del Corredor del Henares y arco sur; y para la zona sureste de la Comunidad por su proximidad a la Comunidad Valenciana, en La Mancha, la zona de Mora-Sonseca-Yébenes, Sierra Morena, Campo de Calatrava, La Manchuela y enclaves de ciudades medias.
- Y los recursos endógenos, que podemos dividir en los siguientes aspectos:
 - La cualificación de la mano de obra y los bajos costes laborales: factor importante en prácticamente todas las áreas industriales, pero ligado sobre todo al sector textil-confección.
 - La tradición de fábricas: factor relevante en la zona de Mora-Sonseca-Yébenes, en los enclaves de Toledo, Albacete y Talavera de la Reina, en el Campo de Calatrava y el sureste, especializados en sectores de cierta tradición en madera y el mueble, el vino, la alfarería-cerámica, el calzado, la cuchillería o el sector textil-confección.
 - La existencia de empresariado autóctono: factor clave en zonas de tradición de fábricas, pero también en áreas de industrialización especializada más reciente como Almansa, Fuensalida, los Montes de Toledo o el entorno de Ocaña, basadas en mano de obra cualificada.
 - La existencia de recursos naturales (productos agrarios, arcillas, minerales): importante en zonas como Puertollano (carbón), en La Manchuela (yeso, sal), en los Montes de Toledo y Sierra Morena (arcillas), en las Sierras de Alcaraz y del Segura (zinc) y en los Valles de Alcudía y del Guadiana (mercurio).

A estos factores clásicos hay que añadir los relacionados con la organización industrial, como capacidad innovadora, redes empresariales y al entorno social-cultural de algunos lugares, que cobran especial protagonismo.

4.1.2 Características del sector industrial actual.

El panorama general de las características de la industria en Castilla - La Mancha de esta última década se centra en tres aspectos importantes del sector secundario: las zonas de especialización productiva, la exportación y las empresas multinacionales.

Análisis sectorial.

Esta evolución industrial de la región no sólo ha transformado la estructura económica característica de la Comunidad Autónoma (agrario-extractiva), sino que ha generado una especialización en sectores maduros de demanda débil, todos ellos intensivos en el uso de recursos naturales o agrarios, y de abundante mano de obra barata. Este trabajo, nos lleva a realizar el análisis del sector textil, dentro de la Comunidad Autónoma.

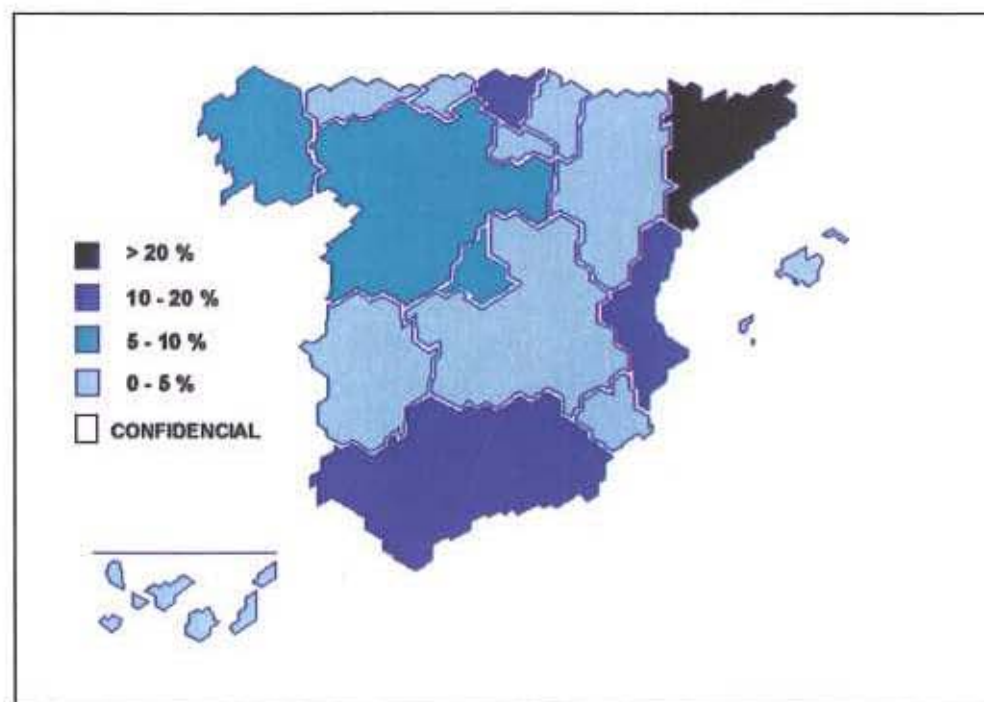
El sector textil, cuero, calzado y confección

Su peso y tradición en la historia de la comunidad autónoma es muy importante, con la excepción del calzado, y sus características principales son:

- La confección es la rama más importante, y especializada en la producción de prendas de vestir como pantalones y camisas, con la peculiaridad, que la comercialización se realiza para marcas concretas. Su expansión más reciente se debe a los bajos costes laborales de las zonas rurales e intermedias, y se concentran fundamentalmente en Talavera de la Reina, Albacete, Campo de Montiel, La Mancha, Valdepeñas y Campo de Calatrava.
- La rama de género de punto, tiene un crecimiento importante, aunque de una forma muy dispersa, dentro de la Comunidad autónoma como: Portillo, Sonseca, Albacete, Hellín y Torrijos.
- La industria del calzado se concentra en las zonas de Almansa (Alpera, Bonete y Caudete) y Fuensalida (Huecas, Santa Cruz de Retamar y Portillo). A pesar de la pérdida de mercado, la introducción de nuevas tecnologías está equilibrando la situación.

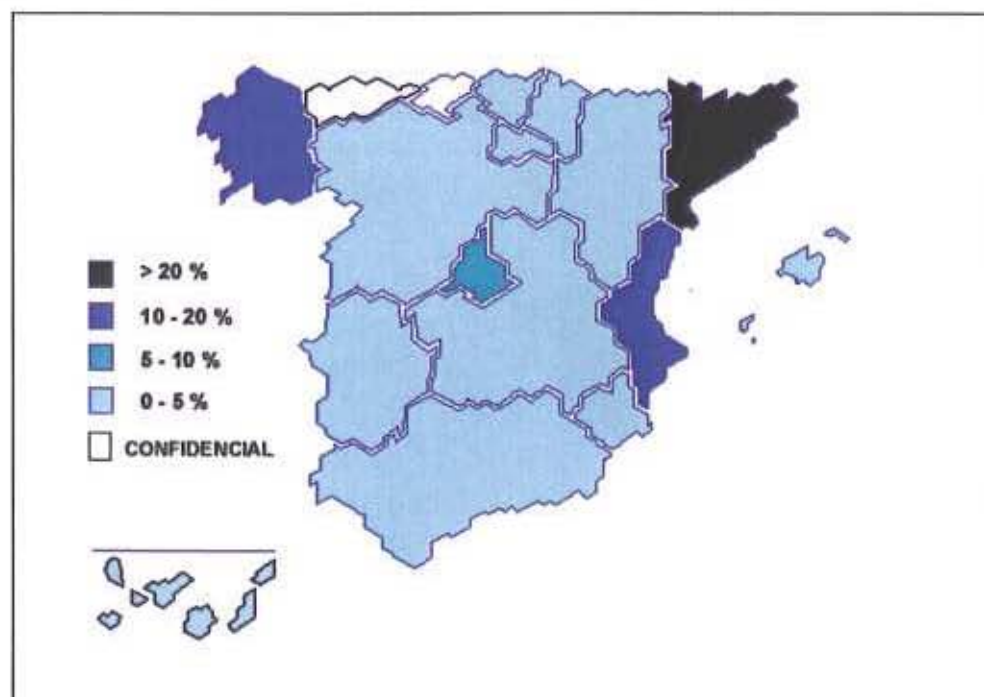
En resumen, según los datos estadísticos de la encuesta Industrial Anual de Productos (E.I.A.P.) referidos al año 2006, los principales sectores de venta en la Comunidad son los siguientes:

Total nacional	Miles de €	%
TOTAL	417.148.200	100,0
Andalucía	46.868.060	11,2
Aragón	19.618.245	4,7
Asturias (Principado de)	11.291.301	2,7
Baleares (Islas)	2.121.080	0,5
Canarias	6.015.483	1,4
Cantabria	5.548.713	1,3
Castilla y León	26.598.684	6,4
Castilla - La Mancha	18.776.445	4,5
Cataluña	98.937.159	23,7
Comunitat Valenciana	43.660.913	10,5
Extremadura	3.766.908	0,9
Galicia	27.954.943	6,7
Madrid (Comunidad de)	34.382.050	8,2
Murcia (Región de)	10.755.618	2,6
Navarra (Comunidad Foral de)	13.581.863	3,3
País Vasco	43.289.038	10,4
Rioja (La)	3.981.697	1,0



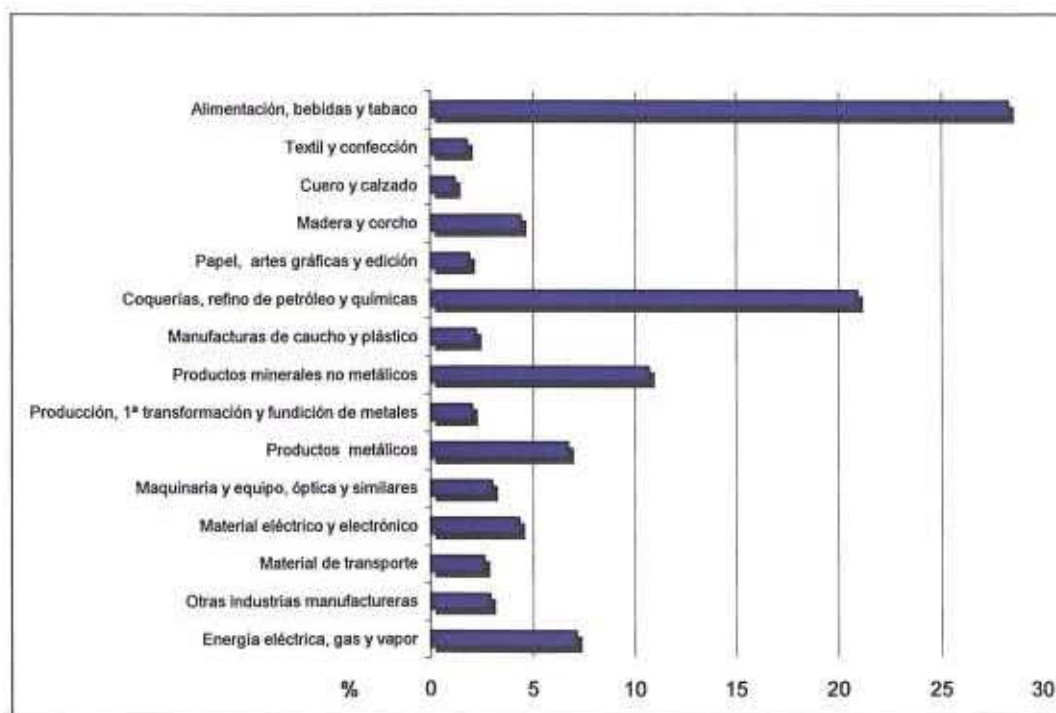
Textil y confección (Total Nacional)

	Miles de €	%
TOTAL	11.267.771	100,0
Andalucía	484.198	4,3
Aragón	199.464	1,8
Asturias (Principado de)	---	---
Baleares (Islas)	15.214	0,1
Canarias	14.324	0,1
Cantabria	---	---
Castilla y León	284.847	2,5
Castilla - La Mancha	328.997	2,9
Cataluña	4.801.758	42,6
Comunitat Valenciana	2.003.755	17,8
Extremadura	56.365	0,5
Galicia	1.452.209	12,9
Madrid (Comunidad de)	1.051.791	9,3
Murcia (Región de)	147.389	1,3
Navarra (Comunidad Foral de)	91.108	0,8
País Vasco	148.886	1,3
Rioja (La)	63.662	0,6



Castilla - La Mancha

C.N.A.E		Miles de €	%
	TOTAL	18.776.445	100,0
15-16	Alimentación, bebidas y tabaco	5.306.255	28,3
17-18	Textil y confección	328.997	1,8
19	Cuero y calzado	233.016	1,2
20	Madera y corcho	823.494	4,4
21-22	Papel, artes gráficas y edición	354.430	1,9
23-24	Coquerías, refino de petróleo y químicas	3.929.721	20,9
25	Manufacturas de caucho y plástico	420.638	2,2
26	Productos minerales no metálicos	2.015.041	10,7
27	Producción, 1ª transformación y fundición de metales	374.420	2,0
28	Productos metálicos	1.262.842	6,7
29-30-33	Maquinaria y equipo, óptica y similares	563.876	3,0
31-32	Material eléctrico y electrónico	800.828	4,3
34-35	Material de transporte	492.912	2,6
36	Otras industrias manufactureras	536.343	2,9
40	Energía eléctrica, gas y vapor	1.333.632	7,1



Fuente: INE

Tabla 18. Encuesta Industrial Anual de Ventas de Productos (E.I.A.P.) año 2006.

El análisis de los datos refleja que si bien son los sectores de alimentación y bebidas, petróleo y químicas y minerales no metálicos los sectores de mayor volumen total y porcentaje regional de ventas, las principales especializaciones regionales a escala nacional son madera-corcho y cuero-calzado, a pesar que dentro de la región representan porcentajes bajos respecto al total de venta de productos.

Junto a este análisis de la especialización sectorial, también es importante ver la distribución geográfica de dicha la actividad y la existencia de zonas de especialización productiva.

Zonas de especialización productiva.

Autores como Pardo, establecen una diferenciación según el grado de especialización industrial, estableciendo los siguientes grupos de espacios:

- Estructura industrial especializada: sureste, Mora-Sonseca-Yébenes, enclave de Puertollano, Campo de Montiel, La Manchuela, sierras Alcaraz-Segura, Valles Tiétar- Alberche y Sierra Morena.
- Estructura industrial semi-diversificada: La Mancha, Valle del Tajo - La Jara, Campo de Calatrava, Montes de Toledo, La Trasmarcha, Valles de Alcudia-Guadiana, Sierras-Campiña de Guadalajara y enclaves de Talavera, Toledo, Albacete y Cuenca.
- Estructura industrial diversificada: Arco sur de Madrid, Corredor del Henares y la Serranía de Cuenca.

Dentro de estas áreas de especialización, los principales sectores son: madera y mueble, cerámica industrial, cuchillería, textil-confección y calzado.

El **sector textil** genera más de 26.000 puestos de trabajo en la región, y los beneficios rondan los 114.192.299,83 €, según la revista de información de la Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha (septiembre 2000).

Y su distribución territorial se distribuye: Sonseca (géneros de punto), el Campo de Montiel y Talavera de la Reina son las zonas que acaparan la mayor parte de la producción. Esta es una de las razones por la que se ubicó el Centro Tecnológico de la Confección, en esta Villa.

La exportación.

Es una asignatura pendiente. Se necesita ampliar los mercados, pues no sólo constituye un beneficio económico, sino también una necesidad ante la globalización de los mercados. Lo cierto es que el sector textil, no exporta.

Empresas multinacionales en Castilla - La Mancha.

Castilla - La Mancha tiene una situación geográfica estratégica, y por esta razón es una zona receptiva a las nuevas industrias, unidos a la receptividad de todos los agentes sociales y los mecanismos de apoyo institucional, han permitido el desarrollo de distintas empresas en esta Comunidad. Los mejores ejemplos están en el corredor del Henares y en La Sagra. Pero multinacionales que estén relacionadas con el sector textil no existe ninguna, trabajan con fórmulas de subcontratación de productos.

4.2 INDUSTRIA RURAL DE CASTILLA - LA MANCHA, ÁREAS DINÁMICAS Y ACTUACIONES POLÍTICAS.

4.2.1 Trascendencia de la industrialización rural.

La ubicación de las actividades industriales, en esta Comunidad, hacia zonas rurales en donde no existía tradición alguna; nos obliga a analizar si la industrialización ha sido un proceso propiciado por la descentralización política del país o por iniciativas de desarrollo local basadas en el aprovechamiento de recursos endógenos, teniendo en cuenta las condiciones socioeconómicas de la zona como: medio ambiente, marco institucional, división del trabajo, relaciones empresariales, sociales y culturales. Analicemos, pues, estos aspectos planteados:

La escasa importancia industrial de los centros urbanos y los ejes de desarrollo.

Por un lado, según Sánchez Hernández, algunas de las interpretaciones teóricas más extendidas, que analizan la nueva organización espacial de las actividades productivas, ponen un cierto énfasis en la correspondencia entre las denominadas regiones "ganadoras" y las áreas urbanas, junto con el desarrollo de ciertos ejes que las conectan entre sí.

No podemos negar que una de las características es el carácter disperso de la localización industrial en esta comunidad autónoma que parece estar relacionado con la hegemonía de los procesos industrializadores en las pequeñas ciudades y áreas rurales de la comunidad. Se puede apreciar la existencia de una selección "natural", ya que quedan excluidos los núcleos demasiado pequeños, donde la emigración y el envejecimiento demográfico inciden negativamente sobre la cantidad, cualificación y capacidad de sus recursos humanos (Lagartera).

La importancia de la industrialización de carácter endógeno.

Por otro lado, según Pardo, nos recuerda la descentralización es un factor decisivo para generar una industrialización, se tenga en cuenta el prisma geográfico o el prisma productivo:

- Si entendemos la descentralización geográfica como el traslado de las empresas ubicadas en otras zonas industrializadas de la comunidad, sólo es

relevante en el Corredor del Henares y en el arco al sur de Madrid. Pero a pesar de todo, su influencia en la evolución de estos nuevos espacios industriales, no se puede comparar con la importancia que adquiere la creación de nuevas empresas.

- Si entendemos la descentralización productiva como la distribución en diferentes establecimientos, ubicados en el mismo espacio o en otro, de las fases de producción, tampoco es determinante. Sólo en los espacios especializados en industrias del calzado y de la confección, es relevante pero no novedoso, pues esto es algo que se lleva haciendo desde los años cincuenta y sesenta.

En consecuencia, se puede decir, que los procesos de descentralización, la hipótesis de que la industrialización, se ha producido por iniciativas locales, es decir, se trata de una industrialización endógena.

4.3 DELIMITACIÓN DE ÁREAS EMERGENTES EN CASTILLA - LA MANCHA.

La delimitación de las áreas emergentes, se basa en los datos disponibles en el Registro Industrial, que identifican la localización de las nuevas empresas surgidas a partir del año 1981.

4.3.1 El desigual dinamismo industrial comarcal.

Para este análisis se ha partido de la comarcalización, ya que nos permite identificar regularidades espaciales entre las 32 comarcas, con la característica de dimensiones similares:

- La aparente dispersión encubre que tan sólo once de esas comarcas reúnen las tres cuartas partes de las nuevas industrias y hasta un 87,5% de la inversión realizada, se puede observar una concentración en las provincias de Toledo (La Sagra, La Mancha, Talavera de la Reina, Torrijos), Albacete (Almansa, Centro, La Mancha) y Ciudad Real (La Mancha, Campo de Calatrava, Campo de Montiel), junto a la Campiña de Guadalajara, identificada con su sector occidental más próximo a Madrid.
- Tres de las cuatro comarcas que superan el nivel medio de inversión, se corresponden con espacios próximos a los principales centros de actividad económica externos a la región: La Sagra, la Campiña de Guadalajara y la comarca de Almansa.
- El principal foco generador de nuevas iniciativas empresariales (sobre todo endógenas), corresponde a los llanos de La Mancha (integrando cinco comarcas de la zona central de la Comunidad, que se reparten entre las provincias de Toledo, Ciudad Real, Cuenca y Albacete). Esta zona, se encuentra alejada de los focos madrileño y valenciano. Entre los años 1981 y

1995, se crean 2.000 nuevas industrias, que generaron 14.000 nuevos puestos de trabajo y una inversión de unos 111.187.239,31 €. Se trata de sistemas de industrialización difusa asociados al desarrollo de pequeñas empresas locales en sectores maduros.

- El análisis industrial pone de manifiesto, la redistribución de las actividades productivas en función de las condiciones específicas de cada zona. Esto supone una creciente división espacial del trabajo.

4.3.2 Tipificación de los espacios industriales dinámicos en la comunidad.

Los espacios industriales que se identificaron (una veintena zonas) concentran casi el 90% de las nuevas industrias nacidas entre los años 1981-1995, y los podemos agrupar en tres tipos de áreas con rasgos de identidad propios:

- Los siete conjuntos comarcales de mayor crecimiento en estos años, donde se localizan más de la mitad de las iniciativas empresariales, integrando las más capitalizadas. Una primera diferencia se observa entre La Mancha y el resto, pero a su vez se observa una clara distinción entre la nueva industria de La Sagra y el Corredor del Henares (industria de demanda media y fuerte, fruto de la influencia madrileña), frente al protagonismo del sector textil-confección en las restantes, acompañado de la industria del mueble y la agroalimentaria.
- Las cinco capitales de provincia, presentan como característica común la diversificación sectorial y el tamaño de las empresas. Concentran el 12,7% de los establecimientos, el 13,0% del empleo y el 14,5% de la inversión.
- Se han producido un pequeño número de enclaves aislados, ya sean urbanos o rurales, que se identifican con sistemas productivos locales de pequeña empresa especializada por su actividad o su producto. En algunos casos se tratan de empresas que no han variado durante décadas y esto le ha permitido reforzarse por ejemplo: Almansa o Fuensalida. Mientras que en otros enclaves, han sido las tendencias las que han modificado las trayectorias existentes; y en este caso se encuentra el crecimiento del sector textil-confección en Talavera de la Reina frente a la diversificación tradicional de madera y cerámica.

A modo de resumen se puede decir que existe un dinamismo industrial en toda la Comunidad Autónoma, que ha desarrollado toda una serie de contradicciones. El actual proceso de industrialización integra de forma coherente rasgos de arcaísmo y modernidad, de tradición e innovación, y en él se contraponen la creación de empleo directo con una constante precariedad de las condiciones laborales, como queda reflejado en el cuadro siguiente.

Situación Geográfica	Dotación de suelo o factores de producción agraria y/o ganadera	Dotación mano de obra en producción industrial
Próximos a centro urbanos	Rural peri-urbano (Lagartera)	
A cierta distancia pero bien dotados de servicios		Industria endógena especializada (Sonseca)
Alejados o de difícil acceso		

Fuente: Elaboración propia, basado en los geógrafos Molinero y Alario.

Cuadro 8. Factores económicos predominantes en Castilla - La Mancha.

Estas contradicciones ponen de manifiesto que queda por investigar las raíces y las consecuencias de los procesos de transición que viven esas periferias emergentes, que ya no responden en su estructura interna y su dinamismo a los rasgos que tradicionalmente las definieron. Pero tampoco se adaptan, en muchos aspectos, a las características propias de las zonas llamadas ganadoras.

4.3.3 Relación entre industria y demografía.

No podemos negar la relación existente entre las áreas industriales dinámicas que se han analizado y la distribución de la población en la Comunidad autónoma. La comparación entre los datos relacionados con la inversión y el empleo en nuevas industrias, y los datos demográficos del I.N.E; nos muestran una relación muy importante entre los municipios que tienen una población entre 10.000 y 30.000 habitantes (con una densidad entre 25 y 100 hab. /Km²) han ganado población en las dos últimas décadas, si las relacionamos con las zonas industriales más dinámicas de la región y siempre sin contar con las capitales de provincia. Se han tenido en cuenta las categorías relacionadas con los umbrales demográficos. Es decir:

CATEGORIA	UMBRALES DEMOGRÁFICOS (HAB.)
Pueblos y aldeas	Menos de 2.000 hab.
Pueblos Intermedios	Desde 2.001 a 10.000 hab.
Pueblos grandes	Desde 10.001 a 20.000 hab.
Pequeñas ciudades con centros comarcales	Desde 20.001 a 30.000 hab.

Fuente: Elaboración propia con los datos del INE (2008)

Cuadro 9. Umbrales demográficos.

4.4 LAS POLÍTICAS INDUSTRIALES Y LA INNOVACIÓN.

Las acciones que se realizan desde las administraciones públicas para el sector industrial de la Comunidad autónoma se han concretado en políticas de apoyo a la innovación de las PYMEs. Estas acciones se han desarrollado a partir de instrumentos y agentes específicos, con diferentes mecanismos institucionales de financiación. Estas instituciones de apoyo, soporte y siempre dentro del Plan Regional de Innovación vigente como:

4.4.1 Instituciones públicas de apoyo a la innovación en la región.

Las diferentes administraciones públicas disponen de una serie de instrumentos de apoyo que pueden ser utilizados por las empresas para realizar sus actividades innovadoras. A continuación se presentan las más relevantes en la región, y en la parte de los estudios de caso se valorarán sus servicios y utilidad real para las empresas castellano-manchegas.

La Administración Autonómica.

Todas las ayudas que se realizan están gestionadas por la Dirección General de Desarrollo Industrial de la Consejería de Industria y Trabajo. Las ayudas también se desarrollan desde la Dirección General de Formación y Empleo de la misma consejería, por medio de ayudas a la formación en el ámbito de I+D, que subvenciona la contratación de técnicos especializados para realizar proyectos de investigación en colaboración con los centros tecnológicos y departamentos universitarios. La última iniciativa que se está desarrollando es el Plan Regional de Innovación de Castilla - La Mancha (PRICAMAN).

Las ayudas a la innovación empresarial de la Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha se realizan en tres ámbitos:

Ayudas al fomento de la innovación, la calidad industrial y el diseño. Dando un énfasis especial a las iniciativas que implican el desarrollo de nuevas tecnologías de producto y de proceso, así como de nuevas técnicas de gestión y organización.

Ayudas a la comercialización e internacionalización, apoyando las iniciativas de cooperación inter-empresarial.

Ayudas a la inversión empresarial.

La Administración Central.

Las ayudas que se desarrollan desde el Estado están estructuradas en el Programa de Fomento de la Investigación Técnica (PROFIT), que se integra en el Plan

Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, que gestiona el Ministerio de Ciencia e Innovación. Estos proyectos pueden ejecutar de forma individual o en cooperativa, con varias empresas y/o centros de investigación asociados. Las ayudas están dirigidas a actuaciones empresariales como:

1. La realización de proyectos de investigación industrial y de estudios previos de viabilidad técnica.
2. Proyectos de desarrollo pre-competitivo (diseño de nuevos productos, prototipos, diagnósticos tecnológicos, proyectos de mejora de la gestión), y de demostración tecnológica (proyectos piloto).
3. Acciones especiales de difusión.
4. Acciones favorecedoras de la participación de las empresas en programas supranacionales de fomento de la innovación.
5. Proyectos de investigación socioeconómica.

La Unión Europea.

Las ayudas europeas para la innovación se enmarcan en los denominados Programas Marco de I+D, que son una iniciativa comunitaria de apoyo a la innovación por medio de cooperativa entre empresas e instituciones de investigación pertenecientes a los países de la Unión Europea. Estos programas están desarrollados en los llamados Programa Marco. Las líneas de actuación suelen estar relacionadas con calidad de vida y recursos vivos, con sociedad de la información, con crecimiento competitivo y sostenible, con medio ambiente y desarrollo sostenible, con energía, con cooperación internacional, con innovación y con PYME, con capital humano y con la investigación socioeconómica.

4.4.2 Organizaciones apoyo a la innovación en Castilla - La Mancha.

Las principales organizaciones que actúan de apoyo a las empresas en la realización de sus actividades empresariales son los Centros Tecnológicos Sectoriales.

Castilla - La Mancha tiene diversos centros de apoyo a las empresas para la realización de proyectos de investigación de análisis y ensayos técnicos y de asesoramiento para la implantación de sistemas de calidad, entre otras actividades son:

1. Centro Tecnológico de la Madera y el Mueble en Toledo.
2. Centro Tecnológico de la Confección en Talavera de la Reina.
3. Centro Tecnológico de la Arcilla Cocida en Toledo.

4. Centros Tecnológicos del Calzado en:
 - 4.1 Laboratorio de Fuensalida creado por la Asociación de Investigación y Desarrollo del Calzado y Afines en Toledo conocido por ASIDCAT.
 - 4.2 Centro Tecnológico del Calzado de Almansa creado por la Asociación de Innovación y Desarrollo del Calzado en Albacete conocido por AIDECA.
 - 4.3 La Oficina de Transferencia de Resultados de la Investigación conocida como OTRI de la Universidad de Castilla - La Mancha.
5. La Universidad de Castilla - La Mancha dispone de Institutos Tecnológicos conocidos como CICAT, IDR y CIDI-MIDE, que se dedican a prestar apoyo a las empresas que deciden emprender proyectos de investigación.
6. Las Cámaras de Comercio. Desarrollan toda una serie de actividades de apoyo a la innovación empresarial por medio de actividades de formación en distintos ámbitos como la gestión empresarial, uso de nuevas tecnologías, marketing, etc. También desarrolla actividades de información sobre programas de apoyo a la innovación, o a la organización de seminarios específicos. Conviene destacar que la Cámara Comercio de Toledo ha desarrollado una Oficina de Servicios Integrados de Telecomunicaciones conocida como OSIT que, entre otras cosas, presta apoyo a las empresas para el diseño de bases de datos, elaboración de páginas web, información en Internet, cursos de formación en el campo de la informática y otras disciplinas.
7. Los centros de empresas e innovación conocidos como CEI. Se trata de instituciones cuyo objeto es la promoción y apoyo en la creación de empresas, prestando servicios de asesoramiento, también organizan cursos de formación. En Castilla - La Mancha existen dos centros en dos ciudades: Cuenca y Ciudad Real.
8. Las euro ventanillas se encuentran en Toledo y Albacete y también realizan actividades dirigidas a facilitar la innovación empresarial, entre las que destaca la difusión de información sobre programas disponibles y asesoramiento personalizado de cara a identificar las necesidades tecnológicas de las empresas en los ámbitos de normativas, programas, búsqueda de socios para los proyectos, etc.
9. El Centro de Diseño de FEDETO. Es un centro de gran importancia ya que se trata de una Federación de Empresarios de Toledo, que dispone de un centro de diseño asistido por ordenador, que se integra en la Asociación de Empresarios del Sector Textil. Su actividad prioritaria es la de prestar los servicios de diseño, asesoramiento y formación para las empresas del sector textil y de la confección en Castilla - La Mancha.
10. La Red de Información y Asesoramiento Tecnológico Local. Se trata de una agrupación de entidades locales constituida por varios ayuntamientos: Alcázar de San Juan, Almansa, Daimiel, La Solana, Manzanares y Tomelloso y tiene el objetivo de impulsar la implantación de la innovación en el tejido empresarial local que les compete.

4.4.3 El Plan Regional de Innovación de Castilla - La Mancha (PRICAMAN).

Para dar soporte a las necesidades reales del sistema de innovación en Castilla - La Mancha, en el año 2000 surgió el Plan Regional de Innovación de Castilla - La Mancha. Su misión fue poner en marcha el compromiso recogido en el Pacto Industrial desarrollado entre los años 1996-1999.

Este plan, a su vez se enmarca dentro de la iniciativa comunitaria RIS (Regional Innovation Strategies). Es un programa apoyado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional y con el objetivo de impulsar la innovación y el desarrollo tecnológico en diversas regiones de la Unión Europea. Su compromiso fue la elaboración de un Plan Regional de Innovación de Castilla - La Mancha, que defina una estrategia tecnológica y actuaciones de apoyo a la innovación que contribuyan a incrementar la capacidad competitiva de las empresas de Castilla - La Mancha.

Este proyecto PRICAMAN pretende contar con las aportaciones de agentes económicos y sociales, centros tecnológicos y servicios de apoyo a la innovación, de empresas y empresarios de la Comunidad, con el fin de conocer la oferta real existente y la demanda acorto y medio plazo en el ámbito de la innovación en Castilla - La Mancha.

Los **objetivos estratégicos** del proyecto PRICAMAN fueron:

1. Consolidar el sistema regional de innovación, mediante un incremento continuado de los recursos públicos y privados dedicados al apoyo tecnológico.
2. Promover la coordinación y cooperación de los agentes implicados y de sus actuaciones, fomentando el intercambio de información y diseñando políticas y estrategias de desarrollo integradas.
3. Desarrollar las capacidades innovadoras de los centros tecnológicos de la Comunidad, fomentando en especial sus capacidades tecnológicas multisectoriales e impulsando la diversificación de sus actividades.
4. Difundir la cultura de la innovación en el ámbito socioeconómico y político de la Comunidad.
5. Mejorar las capacidades innovadoras de los recursos humanos especialmente en técnicas de gestión de la innovación.
6. Promover el desarrollo de la infraestructura de servicios de apoyo a la innovación en Castilla - La Mancha.
7. Crear el entorno y los instrumentos adecuados para facilitar a las empresas la financiación de proyectos innovadores.
8. Integrar la infraestructura de asesoramiento e información empresarial pública y privada en la región.

9. Crear un organismo gestor de las políticas tecnológicas de la administración regional conocido como Sistemas Productivos Locales e Industrialización Rural en Castilla - La Mancha.
10. Crear un instrumento permanente de análisis, interlocución y discusión de las políticas y estrategias científico - tecnológicas de la región en el que estén representados todos los estamentos del sistema regional de innovación.

4.4.4 Políticas de exportación en la comunidad de Castilla - La Mancha.

Tienen como objetivo iniciar de una forma importante la comercialización de productos en el exterior de nuestro país. Tarea muy difícil para las empresas y sobre todo las PYMEs. Se está intentando utilizar todas la herramientas conocidas como Internet, la participación en ferias y convenciones, o el desarrollo de misiones comerciales a otros países; para conseguir la internacionalizar los nuestros productos.

Las empresas de Castilla - La Mancha que han conseguido introducirse en el mercado extranjero cuentan con estrategias comerciales (a medio y largo plazo) con líneas claras de promoción y divulgación exterior para dar a conocer sus productos antes de comenzar la tarea propiamente exportadora. Asisten y participan en ferias y convenciones internacionales o nacionales. Se integran en misiones comerciales en el extranjero, se relacionan con cooperativas y con empresas extranjeras. Realizan y participan en estudios de mercado internacionales y en el desarrollo de publicaciones periódicas, son sólo algunos de los instrumentos de que disponen los empresarios para iniciar la comercialización de sus productos en otros países.

Estas actividades resultan muy atractivas a los empresarios, muchos de los cuales se agrupan para desarrollarlas, sobre todo cuando se trata de misiones comerciales al extranjero o visitas a ferias internacionales. Otras posibilidades de dar a conocer los productos de Castilla - La Mancha en el extranjero puestas en marcha son las siguientes:

1. Exposiciones de catálogos, que constituyen un instrumento menos costoso para aquellas empresas que están empezando.
2. Los denominados "encuentros de cooperación", que se encuadran en la necesidad de las empresas de alcanzar convenios con otras compañías extranjeras, en particular de la Unión Europea.
3. Más alternativas son el desarrollo de seminarios informativos sobre mercados internacionales, jornadas sobre exportación y las publicaciones sectoriales de la oferta exportadora.
4. La aplicación de las nuevas tecnologías de la comunicación al mundo empresarial constituye en la actualidad un principio básico para poder ser competitivo. Internet se ha convertido en una herramienta imprescindible que permite a las empresas globalizar sus mercados, dando a conocer sus productos a través de la red. El desarrollo de las nuevas tecnologías ha impulsado una

nueva forma de hacer Sistemas Productivos Locales y de industrialización Rural en Castilla - La Mancha

Las Cámaras de Comercio, han creado servicios específicos, que orientan sobre las páginas más útiles sobre comercio exterior y responden a las consultas de los exportadores; como consecuencia de la cantidad de información que existe en este momento. Por otro lado, se pone de manifiesto la escasa presencia de páginas web de las empresas de la Comunidad y se está intentando que esta tendencia cambie, y que los productores no sólo estén en páginas comerciales sino que cuentan ya con dominios propios.

4.4.5 Plan Regional de Fomento de la Actividad Exterior (PRAE).

Los ejes estratégicos empresariales a largo plazo para conseguir resultados económicos son el comercio exterior y la internacionalización de sus productos, sobre todo si se tiene en cuenta la imparable globalización de los mercados y la agresiva competencia que se da en el exterior. La mundialización de los mercados, la liberalización del comercio y la ampliación de la Unión Europea son condicionantes externos que inciden de forma decisiva en los procesos económicos de cada Comunidad Autónoma.

Con este fin la Comunidad Autónoma ha puesto en marcha: PRAE, que tiene como objetivo principal trata de incrementar la internacionalización de las empresas, al mismo tiempo que unifica toda una oferta de servicios, medidas y programas que se realizan en la región por parte de las instituciones representadas en la Comisión Regional de Fomento de la Exportación.

Se trata de un factor estratégico para el presente y futuro de la industria. En los Pactos Industriales de Castilla - La Mancha, firmados por los principales agentes económicos y sociales de la región, también recogen como prioritario la promoción del comercio exterior.

Las empresas que han buscado la consolidación en los mercados internacionales, necesitan el apoyo y la intervención de la administración y de organismos intermedios como: Cámaras de Comercio, Federaciones Empresariales, Centros Tecnológicos. Con una importante actividad orientadora a las empresas, y con ello se consigue una mayor rentabilidad de los mercados exteriores.

Para ello es fundamental destacar los convenios que se mantienen entre las Cámaras de Comercio e Industria de la Comunidad y la Consejería de Industria y Trabajo para la promoción de las exportaciones, o simplemente para el desarrollo de la subvenciones del programa FEDER entre las Cámaras de Comercio y la Consejería de Industria, como medios capaces de poner en marcha líneas de promoción y estrategias para los productos de la Comunidad Autónoma. El objetivo de estos convenios está dirigido a promover la internacionalización de las empresas, por medio de los instrumentos de información y asesoramiento, formación de personal especializado y promoción exterior, a través de acciones de mejora de la imagen, publicidad, confección de catálogos, directorios y publicaciones, subvenciones para participación en ferias, etc.

4.4.6 Plan de Iniciación a la Promoción Exterior (PIPE).

Busca el establecimiento de relaciones institucionales con los otros grupos y con la administración regional. La relación de grupos y programas existentes en la región, distribuidos por provincias es la siguiente:

1 En Toledo:

1.1. LEADER:

Asociación Comarcal Don Quijote de la Mancha.

Asociación de Municipios Dulcinea.

1.2. IPETA:

Iniciativa para la Promoción Económica de Talavera.

PRODER:

Asociación para el Desarrollo Integrado del Territorio "Montes de Toledo".

Asociación para el Desarrollo de la Campana de Oropesa.

2 Albacete:

2.1. LEADER:

Fundación Pública de Servicios Sociales Comarca Ribera del Júcar. La Manchuela.

Mancomunidad de municipios de la Sierra del Segura.

SACAM:

Fundación Comarcal para el desarrollo de la Sierra de Alcaraz y Campo de Montiel.

PRODER:

Asociación para el Desarrollo Integral de La Mancha del Júcar.

Fundación Campos de Hellín.

Mancomunidad Mancha Centro.

3 Ciudad Real:

3.1. LEADER:

Concejo de la Mancomunidad de Cabañeros.

MANSERJA:

Mancomunidad de Servicios del Jabalón.

Asociación "Tierra y Agua" de Daimiel.

PRODER:

Asociación para el Desarrollo de la Comarca de Almadén "Montesur".

Asociación para el Desarrollo Sostenible del "Valle de Alcudia y Sierra

Madrona.

Consorcio "Estados del Duque".

4. Cuenca:**4.1 LEADER:**

PRODESE: Asociación, Promoción y Desarrollo Serrano.

ADIMAN: Asociación para el Desarrollo Integral de la Manchuela Conquense.

PRODER:

Asociación de Desarrollo Rural de la Alcarria Conquense.

ADESIMAN:

Asociación para el Desarrollo de la Sierra y Mancha Conquense.

Asociación Integral del Ancara.

ASPAD-14:

Asociación para el Desarrollo.

5. Guadalajara:**5.1. LEADER:**

ADEL Sierra Norte: Asociación para el Desarrollo Local de la Sierra Norte.

Grupo de Desarrollo de la Comarca Molina de Aragón.

PRODER:

Asociación de Municipios Ribereños de los Embalses de Entrepeñas y Buendía

Integra municipios de Guadalajara y Cuenca

COMARSUR: Asociación para el Desarrollo Local de la Comarca Sur.

La continuidad de todos estos grupos en los programas LEADER y PRODER II, está sujeto a su capacidad de integración activa en las redes de desarrollo, aspecto en el que CEDERCAM tiene una gran importancia para que se consiga.

Si hay que realizar una valoración general de estos programas y relacionarlos con la presente tesis, se puede decir que los objetivos específicos de fomento de la innovación y de la **industria son bastante limitados**, al centrar su atención sobre otro tipo de actuaciones. La actividad industrial en el espacio rural de Castilla - La Mancha pretende renovar la consideración de la industria y la innovación en la perspectiva de avanzar hacia un desarrollo rural integrado.

Por otra parte, dentro de estas iniciativas llama la atención que quedan excluidos las empresas culturales vinculadas con la industria y que durante varios siglos ha sido la principal fuente económica de la Comunidad.

Los estudios y análisis que se realizan se encuentran en lo que se llama el Observatorio de las artesanías pero su actividad es tan escasa, y desarrollada por personas con pocos o escasos conocimientos en estos temas (ni tan siquiera desde el punto de vista histórico).

La primera consecuencia de esto es la falta de un plan estratégico que permita desarrollar y evolucionar a todas estas actividades profesiones con reconocimiento social y con preselecciones económicas importantes. Una vez más se confunde empresa con desarrollos manuales, con arte aplicado, con artesanía y trabajo manual, que se desvincula a nuestra propia cultura mediterránea y diferente con las mismas actividades que se pueden desarrollar en la Unión europea, Oriente o América.

4.5 ESTUDIO EMPÍRICO. PRIMER CASO.

4.5.1 Diagnóstico previo de las áreas seleccionadas.

Es necesario conocer de forma comparativa los datos de partida y las principales características que llevaron a su selección. El criterio o punto de partida fue la selección de espacios rurales industriales dinámicos de Castilla - La Mancha con la especialización en algún sector de actividad industrial⁵⁴.

El análisis parte de los municipios de menos de 10.000 habitantes y pequeñas ciudades que organizan un espacio rural comarcal, (excluyendo por tanto las capitales provinciales), se seleccionaron, en definitiva son:

1. Sonseca (Toledo): género de punto, mueble de madera y mazapán.
2. Lagartera (Toledo): bordados y encajes manuales

El diagnóstico previo de los casos seleccionados se realiza organizando las características y diferencias en los siguientes bloques:

⁵⁴ Ricardo MÉNDEZ y Juana RODRÍGUEZ MOYA en la revista Anales de Geografía de la Universidad Complutense en 1998 (nº 18, pp. 177 -204)

1. Espacios rurales de tipos y dimensiones variables.

Se tiene en cuenta el volumen de población de los espacios rurales seleccionados, son municipios rurales en sentido estricto que tienen menos de 10.000 habitantes.

Se tiene en cuenta, en función de los factores económicos predominantes, los espacios rurales analizando su situación peri-urbano industrial, rural agrario, áreas rurales industriales alejadas de los centros urbanos pero bien comunicadas y dotadas de servicios.

2. Diferentes procesos de industrialización rural especializada en diversos sectores maduros.

Los casos seleccionados cubren los denominados sectores maduros, en los que se encuentran especializados las áreas industriales de los estudios: madera-mueble, textil- confección, agroalimentación (vino y ganadería).

Los procesos de industrialización abarcan desde actividades con una larga tradición histórica (vino, textil, mazapán), hasta actividades de aparición más reciente (mueble, confección).

Y finalmente se analizan tanto áreas mono-especializadas en un único sector o producto (puertas, vino, confección, bordados...), como áreas industriales diversificadas, y concentraciones de empresas de cada sector (Sonseca).

3. Evolución demográfica positiva.

El análisis de la evolución de la población muestra que en conjunto de la Comunidad Autónoma, ha ganado población de forma progresiva, a excepción de la mayoría de los municipios de la comarca del Campo de Montiel y en las zonas en las que no se han aplicado los programas de innovación industrial, como Lagartera.

En general, son espacios rurales que en las últimas décadas han aumentado una media de un 10% de crecimiento demográfico.

Diferente localización geográfica.

Los espacios rurales en los que se ha podido planificar estos programas de desarrollo son de diverso tipo como centros urbanos y áreas metropolitanas, centros rurales muy próximos a Madrid y Toledo, centros alejados de las zonas urbanas, o zonas lejos de las grandes ciudades pero muy bien comunicados con Andalucía, la Comunidad Valenciana, Madrid, Albacete o Ciudad Real.

Los pueblos analizados son interiores, vinculados con Madrid, con la Comunidad Valenciana como por la accesibilidad que de las vías de comunicación de carretera y con Andalucía.

Partiendo de la interpretación de la actividad industrial actual, se analizan los procesos de innovación a través del estudio de los tipos de innovación, de los agentes innovadores, de los proyectos de innovación y de la existencia o no de redes de innovación. Finalmente se exponen las conclusiones del estudio, señalando las debilidades y potencialidades del medio de cara a la aplicación de políticas de desarrollo local basadas en la actividad industrial.

Pueblos en estudio:	1991	2001	2007	Evolución 91-07	%Evolución 91-07
Sonseca	8.499	9.790	10.818	2.319	27,3%
Lagartera	1.841	1.813	1.591	-250	-13,6%
Otros pueblos con industrialización rural:					
Valdepeñas	25.067	26.494	28.570	3.503	14,0%
Almansa	22.488	23.782	25.272	2.784	12,4%
Villacañas	8.711	9.393	10.310	1.599	18,4%
Fuensalida	6.971	7.708	9.759	2.788	40,0%
Zona de La Sagra:					
Illescas	7.942	10.940	17.312	9.370	118,0%
Yuncos	2.802	3.935	7.645	4.843	172,8%
Zona Montes de Toledo:					
Polán	3.083	3.349	3.752	669	21,7%
Gálvez	3.043	3.111	3.378	335	11,0%
Noez	977	823	831	-146	-14,9%
Campo de Arañuelo:					
Caleruela de Oropesa	361	296	284	-77	-21,3%
Herreruela de Oropesa	445	422	471	26	5,8%
Alcañizo	368	324	336	-32	-8,7%
Talavera de la Reina	69.136	76.011	85.549	16.413	23,7%
Puente del Arzobispo	1.578	1.536	1.441	-137	-8,7%
Oropesa	2.911	2.691	2.870	-41	-1,4%
Torralba de Oropesa	298	264	269	-29	-9,7%
Calera y Chozas	3.565	3.709	4.303	738	20,7%

Fuente INE. Evolución demográfica 2007

Tabla 19. Evolución demográfica comparada.

4.5.2 Sonseca.

Sonseca es un pueblo que se encuentra en la provincia de Toledo, en la zona conocida como la comarca de los Montes de Toledo. Cuando se llega al pueblo podemos adquirir con facilidad un folleto turístico donde se indican las actividades productivas típicas. A la entrada nos encontramos con un cartel que dice: "Sonseca, villa industrial: mueble, textil y mazapán". Aspecto que se puede comprobar paseando por el pueblo, incluido la gran cantidad de publicidad existente relacionadas con sus tres actividades fundamentales de Sonseca: el mueble, el textil y el mazapán.

El análisis estadístico de la evolución demográfica nos indica que es un pueblo que tiene un constante crecimiento de la población, fundamentalmente en las últimas décadas, con un aumento de población de unos 2.000 habitantes.

Años	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1987	1997	2007
Habs.	4.862	4.932	5.274	5.348	5.825	6.076	6.662	8.185	9.261	10.818

Fuente INE, 2008.

Tabla 20. Estadística de la evolución demográfica.

El trabajo de campo realizado se desarrolla en un muestreo de 8 establecimientos industriales de diferentes tamaños y tipologías, vinculados con el sector textil y situados en diferentes zonas industriales del pueblo. También se realizaron una serie de encuestas y entrevistas de las denominadas abiertas. Obteniendo una idea de la compleja red empresarial existente en el pueblo.

Historia de la actividad industrial en Sonseca.

Los orígenes de este pueblo y su evolución del proceso industrial, están muy unidos a la tradición manufacturera del sector textil y agroalimentaria: los dulces. Con un desarrollo industrial durante el siglo XX de las fábricas de muebles.

La larga tradición de la actividad textil y la fabricación de dulces.

Los datos existentes han sido recogidos por Manuel Ballesteros Peces y publicados en el año 1994. Según este autor, el proceso industrialización de Sonseca, se pueden situar a principios del siglo XVII, cuya actividad de fabricación estaba relacionada con la tejeduría. Se sabe que en esta época el 34% de la población activa del pueblo eran tejedores, cardadores y

tundidores⁵⁵. Está documentado que en el año 1717, un grupo de maestros tejedores redactaron las primeras ordenanzas, donde se indicaba la forma en la que se deberían trabajar los paños y el funcionamiento de los talleres textiles, para conseguir mejorar la competencia con los otros pueblos.

Otro dato interesante lo encontramos en el censo de Floridablanca, del año 1768, donde se indica que están censados como fabricantes de tejidos de lana, 133 personas; en un pueblo que contaba con 2.679 habitantes.

Esta actividad se ha mantenido y adaptado desde entonces a las necesidades del mercado y su evolución. En este momento existen más de 80 pequeñas y medianas empresas especializadas en géneros de punto; y si tenemos en cuenta los pequeños talleres esta actividad asciende a 100 establecimientos.

La venta de los productos se suele realizar dentro del mercado nacional y es venta directa mediante representantes a grandes almacenes.

La actividad agroalimentaria y en concreto el Mazapán es también una actividad con una larga tradición que existe desde el siglo XIX. Desde 1924 se decía: "Los hilados, los paños y el mazapán de Sonseca son famosos en todos los mercados". En este momento existen cuatro empresas importantes, siendo dos de ellas las conocidas Donaire y Delaviuda; cuya venta es de ámbito nacional.

La industria del mueble.

La actividad industrial del mueble es la que más refleja la idea de medio innovador. Es una tradición artesanal que ha pasado de generación en generación. En los años veinte se decía que Sonseca era "la Manresa castellana". Hoy cuenta con cerca de 70 pequeñas y medianas empresas y con 80, si tenemos en cuenta a los pequeños talleres. Su principal mercado es el alemán. Es importante destacar que en el año 1.993 se creó AEMSYC (Asociación Empresarial del Mueble de Sonseca y Comarca), su importancia más trascendental es la puesta en marcha de un proyecto de comercialización conjunta y esto es un impulso importante como agente clave de la red de innovación.

Características actuales de la actividad industrial en Sonseca.

Las técnicas cualitativas aplicadas permiten destacar las siguientes características del sector industrial actual de Sonseca.

⁵⁵ Tundidor: persona que corta o iguala con tijera el pelo de los paños.

Diversidad y dinamismo. Tradición y modernidad.

El aspecto más importante de la actividad industrial de este pueblo, se puede considerar que es la diversidad, que a si mismo provoca un importante dinamismo. Otro aspecto importante es que no olvidan su origen y tradición, para ellos es su gran fortaleza. Es decir, "Sonseca, villa industrial: mueble, textil y mazapán". Se trata de una industria endógena que ha sabido adaptarse a la nueva coyuntura económica y a la globalización.

Los datos existentes indican que hay unas 66 empresas industriales de mueble y 88 empresas industriales textiles. Pero no existe un polígono industrial, ni la posibilidad de suelo público, para ello. Esto supone que las empresas industriales están dispersas o situadas en los pueblos vecinos.

Es importante destacar que la diversidad, no se refiere únicamente al aspecto sectorial, sino también a la organización empresarial. Nos encontramos con una variedad importante, teniendo en cuenta la estructura empresarial, como: microempresas, empresas medias, empresas integradas, junto con los pequeños talleres que trabajan bajo subcontratación.

La comercialización de los productos se desarrolla de forma muy variada, es decir, nos encontramos con productos donde la marca es importante (los mazapanes), otros no llevan ni siquiera el nombre ni la procedencia del fabricante (los muebles que se exportan a Alemania) y otros comercializan sus productos a grandes cadenas comerciales nacionales, en su mayoría con sede en Madrid.

La empresas auxiliares y proveedores tienen un comportamiento muy diferente, es decir, existen empresas auxiliares relacionadas con el sector industrial del mueble y no existen empresas auxiliares relacionadas con el sector industrial textil, a pesar de la demanda manifestada por los empresarios, es decir, se necesitarían empresas auxiliares de botones, lanas, aplicaciones de bordados y encajes, etc.

Todos estos aspectos también influyen en el tipo de plantillas y de empleos de las empresas. Predomina la contratación de mujeres en las empresas textiles, en las empresas de muebles predominan la contratación exclusivamente de hombres, excepto en las tareas de oficina. También hay que indicar que se diferencia el trabajo fijo y eventual teniendo en cuenta el tipo de empresa y el uso más característico se constata en las empresas agroalimentarias (mazapán).

La mayoría de los empresarios están asociados y el caso del mueble tiene una gran importancia en el desarrollo de los proyectos innovadores. En el caso del sector textil no existe una asociación de estas características ya que existen muchos problemas que se relacionan con la imitación de modelos. Y en las empresas agroalimentarias, para que una asociación de estas características funcione, tiene como problema que son empresas grandes y competitivas, e impiden acuerdos de funcionamiento.

Industria endógena. La nueva coyuntura económica y la globalización.

La actividad industrial de Sonseca, se denomina como industria rural endógena o local, ya que las empresas son iniciativas empresariales del mismo pueblo, con un capital familiar o de socios locales (normalmente familiares). Los empresarios fundadores tienen o han tenido estudios primarios y son sus los hijos de estos empresarios, los que tienen estudios universitarios.

Y el lugar de residencia de los trabajadores es Sonseca o los pueblos vecinos. La formación previa de estos trabajadores no se considera importante ya que la cualificación se adquiere fundamentalmente dentro de las propias empresas.

Por otro lado, es una industria que utiliza todos los servicios disponibles en el lugar como son las asesorías fiscales y las empresas de transporte tienen delegación en el pueblo.

Suelen ser empresas que sólo tienen un único establecimiento, donde se realizan todas las tareas como: almacenamiento, oficina y producción. Suelen disponer de un local a parte, para exposición y visitas de representantes mayoristas.

En cada temporada, lo normal es sustituir las máquinas por otras nuevas y cada vez más modernas, destacando la automatización de alta tecnología de las empresas de género de punto. Todos los años se realizan innovaciones de producto y de proceso.

La mayoría de los empresarios pertenecer a alguna tipo de asociación, local, regional, empresarial o sectorial, entre las que destacan: AEMSYC y FECMES, la Asociación Española de Turrónes y Mazapanes (TUMA), la Agrupación de empresarios de Género de Punto que tiene su sede en Barcelona o la Federación Empresarial Toledana (FEDETO). De estas instituciones reciben información y cursos de formación y estar integrados en redes de agentes institucionales.

Por último, en general son empresas dinámicas que han sabido adaptarse perfectamente a los cambios y al mercado. Entre ellas existe una moderada competencia ya que han tendido a especializarse en productos diversificados (muebles de baño, cocina, sillas, jerséis de niño, caballero, nuevos tipos de dulces navideños).

Análisis sectorial y estrategia empresarial: Género de Punto.

Los datos recogidos en el sector textil estas relacionadas con la fabricación de tejidos de punto. Se puede decir que se trata de empresas bastante estables. Por lo general el empresario vive en el pueblo. Algunas de estas empresas tienen una importante tradición, ya que se trata de empresas creadas a principios del siglo XX.

En Sonseca no existe ninguna empresa que realice productos semielaborados relacionados con el textil, ni empresas auxiliar. Lo que si existe son pequeños talleres subcontratados o a domicilio, para la confección de las prendas de punto montaje, cremalleras, botones,...). Es decir, se trata de empresas que fabrican productos de consumo final. Los proveedores de materias primas están distribuidos principalmente en Cataluña y Valencia principalmente y del extranjero se encuentra Italia.

Existe una cierta especialización en tres productos: prendas de punto para señora, prendas de punto para caballero, y prendas de punto para niño.

Los clientes son mayoristas con sede en Madrid destacando: El Corte Inglés, Hipercor, Carrefour, C&A, entre otros. La facturación anual de estas empresas es muy alta teniendo en cuenta que son PYMES. Pueden llegar a superar una facturación superior a 600.000 € y en algunos casos llega a los 6.000.000 €

La plantilla laboral, cuenta con muchos trabajadores eventuales que suele ser mano de obra femenina. Cada vez más se están incorporando a estas fábricas inmigrantes, que suelen ser paquistaníes y hombres, que trabajan como tejedores.

No existe colaboración entre las empresas de este género. No existe ninguna asociación sectorial local y su única relación se realiza por medio de la Federación Empresarial Toledana (FEDETO) y algunos pertenecen también a la Agrupación de Empresarios del Género de Punto que tiene sede en Barcelona.

Por tanto, en el caso de este sector tan sólo se puede hablar de la existencia de un área de especialización en género de punto en Sonseca, sin que existan relaciones inter empresariales e institucionales locales en torno a esta actividad industrial, ni tampoco empresas de productos semielaborados (botones, cremalleras, hilaturas,...) ni auxiliares.

Un modelo de proyecto innovador a seguir. El sector del mueble.

Dentro del sistema productivo de Sonseca ha generado un entorno industrial que ha permitido que se desarrolle un modelo "milieu" y la puesta en marcha de un proyecto conjunto de innovación, en torno a la fabricación de muebles de madera. Esta puesta en marcha refleja la importancia de la organización en red para la generación y difusión de las iniciativas innovadoras. Se sabe por distintos autores que las redes de innovación necesitan de un proyecto, cuyos resultados son multiplicadores.

Cuando se pone en marcha un proyecto de este tipo, se sabe el motor de origen y los agentes que permiten este proceso, tiene como eje vertebrador una red de innovación.

Estos agentes locales y regionales que participan en este proyecto constituyen una red institucional de cooperación formada por:

1. Una asociación sectorial local AEMSYC
2. Dos asociaciones empresariales supra-locales: FEDETO y FECMES
3. Un centro tecnológico sectorial de ámbito
4. Las instituciones públicas local y regional
5. y el proyecto de imagen de marca común.

AEMSYC.

Es la Asociación Empresarial del Mueble de Sonseca y Comarca. Fue creada en 1.993 como **iniciativa de cooperación** de pequeñas empresas, fabricantes de mueble en blanco para exportar. Cuenta con 52 socios en toda la comarca y da trabajo a 300 empleados.

El origen de esta iniciativa era conseguir que los sindicatos firmaran un convenio que consideraban no estaban defendiendo como ellos consideraban oportuno. Después decidieron que la asociación podía servir para realizar actividades en común y llegar a lograr una comercialización sin intermediarios y conseguir una imagen de marca.

En la actualidad la asociación realiza las siguientes actividades:

- Organiza la Feria Anual del Mueble de Sonseca y su publicidad de la feria en periódicos y televisión.
- Apoyo a las empresas para exponer en ferias fuera de Toledo.
- Organiza cursos de formación para ser impartidos por especialistas, en colaboración con FECMES, a través del INEM y de FORCEM (Fundación para la Formación Continua).

FECMES y FEDETO.

El asesoramiento se ha realizado a través de la Federación Empresarial de Economía Social (FECMES) y han contado con el apoyo del Ayuntamiento.

Esta Federación se creó en 1988, y cuenta con más de 2.000 empresas federadas y asesora a más de 20.000 trabajadores como potenciales beneficiarios de su actividad.

Tiene 4 sedes: Toledo, Albacete, Ciudad Real y Puertollano, con un total de 40 personas fijas trabajando, y alrededor de 150 que van rotando para impartir cursos.

Se trata de una organización de regional que tiene como objetivo: la representación y defensa de los intereses de las empresas de Economía Social, es decir, cooperativas, sociedades anónimas laborales, sociedades

limitadas laborales y, en las empresas cuya propiedad corresponda total o parcialmente a los trabajadores.

Se financian a través de la Junta de Comunidades y de las cuotas de los socios.

Este objetivo lo desarrollan en cuatro niveles o planteamientos estratégicos de apoyo a las empresas:

- **Representación:** facilitan el acceso de las empresas a los distintos cuerpos sociales y organismos de la Administración, desarrollando gestiones de interés común y asesorando sobre para la consecución sus fines.
- **Promoción y desarrollo:** de las empresas de Economía Social y de sus posibilidades como instrumento de organización y creación de empleo.
- **Asesoramiento:** dirigido fundamentalmente a las empresas asociadas que pretenden desarrollar las estructuras de apoyo a la gestión empresarial.
- **Servicios:** a medio y largo plazo, como objetivo fundamental de interconexión y comunicación de datos, productos, servicios, así como de recursos humanos.

La clave del éxito de la Federación es que van directamente a las empresas para realizar sus servicios, cuentan con puntos de información en los Ayuntamientos y se centran en sus relaciones con las asociaciones empresariales. Pretende ser el departamento de I+D de un colectivo, que por separado no pueden mantener.

La Federación, cuenta con 7 departamentos especializados para poder realizar el trabajo de asesoramiento y orientación a las empresas con mayor eficiencia y eficacia, siendo estos: Ingeniería y procesos, Marketing, Económico-Financiero, Diseño gráfico e industrial, Recursos Humanos, Jurídico-laboral y Comunicación.

Están muy intensados en concluir Red Pyme, es un ambicioso proyecto en donde se quiere **integrar** a las empresas de **economía social** de la Comunidad Autónoma en una gran red telemática. Con esta conexión de red, las empresas podrán acceder de una forma sencilla y económica a toda la información que tenga interés para la empresa y la actividad. Al mismo tiempo se pueden beneficiar de los servicios de consultoría de FECMES vía Internet.

La Federación Empresarial Toledana (FEDETO) se crea en el año 1977 con la idea de defender los intereses de los empresarios de la provincia de Toledo.

Se trata de una organización profesional de carácter empresarial, sin ánimo de lucro, que defiende la iniciativa privada y el desarrollo socio-económico de

la provincia. Una de las funciones más desarrolladas es la de representar a las empresas en las instituciones y estamentos de las distintas administraciones públicas y prestar servicios técnicos derivados de la actividad empresarial.

Esta federación integra a 60 asociaciones, integrando a fabricantes de calzado, madera, mazapanes y turrone, vinos, tejas y ladrillos, y comerciantes de muebles. Tienen delegaciones en Talavera de la Reina, Quintanar de la Orden, Torrijos, Sonseca, Villa de Don Fadrique, Ocaña e Illescas.

Una de las áreas que han desarrollado es la de promoción de la innovación y la calidad, que se crea para resolver las necesidades de mejora de la calidad, el incremento de productividad, competitividad y posicionamiento en el mercado. Intentar crear **una cultura** de la innovación. Para ello se informa sobre los temas relacionados con la Investigación y el Desarrollo Tecnológico, así como de las subvenciones existentes para su incorporación en la empresa, ya sean estas, autonómicas, nacionales o europeas.

El Centro Tecnológico.

El centro tecnológico se creó en el año 1994. Fue una iniciativa de la Asociación de Empresarios de la Madera de Castilla - La Mancha (AEMCM) y se incluye en el programa comunitario STRIDE, fue cofinanciado por la Consejería de Industria y Trabajo de la Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha, el Ministerio de Industria y Energía y los Sistemas Productivos Locales e Industrialización Rural en Castilla - La Mancha. Se ubicó en el Polígono Industrial Santa María de Benquerencia de Toledo.

Se trata de una **entidad privada** gestionada por la Asociación de Investigación de la Madera de Castilla - La Mancha (AIMCM). Cuenta con 23 empresas asociadas.

Con la finalidad de abordar las carencias de este sector de modo eficaz y hacer frente a los cambios tales como implantación y gestión integral de la calidad, organización de la producción, asesorías técnica y de mercado, formación, información sobre nuevos productos, procesos y métodos de gestión, fomento de la investigación cooperativa entre las empresas y homologación y certificación de productos fabricados.

El Centro Tecnológico presta servicios como la implantación de calidad, la organización de la producción, la formación, la información, el diseño (CAD), el medio ambiente, la prevención de riesgos, contribuir a la investigación cooperativa entre las empresas y, en general, realizar cualquier actividad que eleve el nivel tecnológico y su competitividad.

De esta forma se constituye en la mejor herramienta a disposición de las empresas del sector de la madera y de otros sectores afines, como el de la construcción o el de la cerámica.

Para ello, este centro cuenta con laboratorios que están acreditados como Laboratorios Oficiales de Ensayo por ENAC, capaces por sí mismos de emitir acreditaciones de calidad:

- Laboratorios para la realización de **ensayos físico-mecánicos** para materia prima como colas, herrajes, madera, tableros de partículas de fibras de densidad media y tableros, derivados de la madera.
- Laboratorio **específico** del mueble (hogar, cocina y baño), incluyendo los ensayos relativos a los acabados de los muebles de madera.
- Laboratorios de **acústica** para ensayos de aislamiento al ruido aéreo y de impacto, laboratorios de ventanas, laboratorio de acabados.
- Y laboratorio de **microscopía óptica y electrónica** (microanálisis), además de la infraestructura destinada a formación, diseño, comercio exterior y sala de exposiciones.

Este centro se convirtió en una plataforma para el desarrollo y ensayo de prototipos de nuevos productos mediante la firma de convenios de colaboración con universidades (Córdoba o la Politécnica de Madrid), con otras entidades nacionales y extranjeras dedicadas a la investigación. El principal problema son sus tarifas excesivas para las pequeñas empresas, quedando reducidas sus relaciones a servicios esporádicos.

Las instituciones públicas.

El Ayuntamiento y Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha son las instituciones que promocionan y apoyan la actividad industrial local de una manera más intensa y para ello realiza diferentes tareas como el Consejo Económico y Social y la Agencia de Desarrollo Local, para:

- La difusión y promoción de la industria local.
- La creación de una página web del pueblo y sus actividades.
- La contratación de publicidad variada que promociona el pueblo, su turismo y sus productos industriales.
- El apoyo público para la realización de cursos de formación a través del INEM y del Fondo Social Europeo.
- La colaboración en la organización del la Feria del Mueble.

El proyecto de imagen de marca común.

Este proyecto nace de un grupo de empresarios del mueble de Sonseca cuando llegaron a la conclusión que existían 4 factores negativos, que son:

1. La competencia que existe en el mercado del mueble.
2. Son en su mayoría empresas formadas por pequeños productores.
3. Dependencia en la distribución que es ajena a ellos. Esto condiciona la producción.
4. La escasez de medios y la imagen comercial.

Deciden que sus productos van a llevar: denominación, descripción, medidas y atributos, precio, CIF del fabricante, composición de estructura y partes no visibles, acabados y revestimientos e indicaciones sobre mantenimiento y limpieza.

Se puede definir los siguientes aspectos fuertes y debilidades en la industria del pueblo de Sonseca:

Puntos fuertes:

- La diversidad y dinamismo de la actividad industrial desarrollado por los tres sectores consolidados y en crecimiento, permitiendo un importante desarrollo económico.
- La combinación de tradición y modernidad permitiendo la pervivencia de actividades muy tradicionales que se han ido adaptando a los nuevos mercados y a las nuevas tecnologías.
- Una iniciativa empresarial local fuerte con una larga experiencia en la gestión de establecimientos industriales.

Puntos débiles:

- Dependen en exceso de un número pequeño de clientes extranjeros, para el caso de la industria del mueble y para el caso textil, dependen demasiado de las grandes cadenas comerciales nacionales.
- Falta suelo industrial apropiado que frena la ampliación de las industrias.
- Faltan empresas auxiliares para el abastecimiento de las necesidades industriales sobre todo al sector textil.
- Faltan sucursales de los centros tecnológicos ubicados en Toledo, para la Madera y en Talavera de la Reina para el sector Textil-Confección. Esto permitiría incrementar la calidad de los productos e innovaciones adaptados a las PYMES.

Este análisis parte de una minuciosa planificación comparativa que se resume en el siguiente cuadro:

Estudio de caso	SONSECA	LAGARTERA
Sector de especialización	Mueble, genero de punto y dulces de navidad	Bordados manuales e industriales y encajes
Proceso de industrialización	Endógeno, tradición y modernidad	Endógeno, tradición desde 1915
Encuestas	20	20
Entrevistas	Ayuntamiento, centro tecnológico de la madera, asociación del mueble	Ayuntamiento, centro tecnológico textil, asociación de artesanos
Tipo de SPL	Plurisectorial	Inexistente
Grado de innovación	En desarrollo	Inexistente
Agentes claves	AEMSYC y FECMES	Asociación de artesanos
Evolución demográfica	Creciente	Decreciente
Categoría	Pueblo intermedio	Pueblo intermedio

Fuente: Elaboración propia

Tabla 21. Tabla del trabajo de campo en Sonseca y Lagartera.

4.6 ESTUDIO EMPÍRICO. SEGUNDO CASO.

4.6.1 El arte aplicado y su evolución de manufactura a artesanía.

La artesanía como tal, comienza a existir como consecuencia del desarrollo industrial, que va a satisfacer en gran medida las necesidades básicas de las personas, pero no todas. La industria va a ofrecer una producción en masa de los bienes de consumo o de equipo. La artesanía cubrirá las necesidades, que marcan un bienestar superior, un status o a una calidad de vida más personalizada.

Sólo la artesanía, tanto por su flexibilidad y su capacidad de adaptación, así como por sus dimensiones reducidas y la alta cualificación técnica o de creatividad, está preparada para cubrir las necesidades que no puede satisfacer la industria, aportando un confort diferenciador a los individuos que no quieren renunciar a un determinado nivel de vida.

No podemos negar que en bastantes sectores de la economía, este nivel de vida se pone en peligro por las amenazas que tienen estos oficios, llegando incluso, a cuestionarse la existencia de ellas.

También es cierto que las administraciones no son suficientemente conscientes de este peligro, porque este sector artesanal, en términos económicos, son los más marginados, y sólo cuando están a punto de desaparecer o han desaparecido se dan cuenta de su valor histórico, artístico, cultural y sin olvidar el económico.

Sirve de ejemplo lo sucedido en Francia, cuando el General de Gaulle quiso emprender la restauración del Gran Trianón de Versalles. Si hubiera tardado, tan sólo diez años, desde su llegada a la Presidencia de la República Francesa, no hubiera podido restaurarlo, ya que la mayor parte de los artesanos, y principalmente los tejedores de los brocados de seda de Lyon que realizaron la mayor parte del trabajo, tenían ya más de sesenta años y era una actividad que estaba abocada a desaparecer.

Es en las restauraciones donde se ve con más claridad la necesidad de conservar estos oficios, pues al querer reparar lo que se tiene y no tenemos al artesano que debe realizarlo, es cuando nos damos cuenta de la necesidad de este oficio artístico, y es cuando se tiene conciencia que ya no existe artesano para ejecutar estos trabajos.

La conservación y potencialización de los oficios artísticos, supone un fenómeno social, porque además de ser un sector económico y cultural se trata de una actividad que ocupa un lugar entre el capital y el trabajo. Aunque solo fuera por estas razones, lo cierto es que la artesanía, lejos de ser una reminiscencia anticuada del pasado, juega un papel esencial en nuestra civilización.

Llegado este punto, se pone de manifiesto que el listón de los gremios pasa a la artesanía (como organización económica, pero dejando a un lado el aspecto educativo y de control de la calidad de dicha organización). En el siglo XX, un siglo en el que se produce una constante redefinición de esta actividad, buscando una fórmula para conservar los oficios y evitar su desaparición. Pero hasta el momento la actitud de las personas que lo administran, ya sean administraciones públicas locales, autonómicas o del estado, no están convencidos de que se trata de una forma de vida que puede evolucionar y adaptarse a las necesidades actuales.

Esta redefinición constante de lo que es oficio, oficio artístico y artesanía, lleva a que en los países europeos se intente configurar lo que debe ser una empresa artesana con carácter artístico. En la mayoría de ellos, han decidido que una empresa artesana se defina por criterios dimensionales y con la enumeración de un Repertorio de Oficios.

Estos criterios dimensionales varían sensiblemente de un país a otro, y hacen referencia al número de asalariados que ostenta la empresa, a la cifra de negocios, o a las dos cosas al mismo tiempo.

Para las administraciones es cómodo este marco de actuaciones, pero tiene como gran inconveniente el de ser bastante arbitrario. Y a que una pequeña empresa no es forzosamente una empresa artesana y viceversa. Si hablamos de los repertorios de oficios, también queda patente esta arbitrariedad, ya que no tiene en cuenta la evolución de ciertos oficios, y por tanto nada satisfactoria.

Esto pone de manifiesto que no se ha hecho el esfuerzo de poner las fronteras entre pequeñas empresas industriales, empresas comerciales, empresas de profesiones liberales, y empresas artesanales, siendo estas últimas las que quedan más desdibujadas y por tanto más perjudicadas a la hora de su mantenimiento.

Sería necesario que se elaborara una definición específica para las empresas artesanas, y en concreto las artísticas, por la especificidad de las mismas y las dificultades que estas actividades tienen para poder subsistir, pero debería haber una implicación, a este respecto, desde la Unión Europea.

Es conveniente destacar que la Fundación para la Innovación de la Artesanía considera empresa artesana, independientemente de todo criterio dimensional, toda empresa que reúna las características siguientes:

- Empresa autonomía, sea cual fuere la forma jurídica.
- Aptitud del jefe de empresa para el ejercicio completo del oficio.
- Predominio del trabajo manual, bien sea en la producción o formación de bienes o en la prestación de servicios.

Todos estos aspectos nos obligan a indicar que existen razones o indicios de decadencia en la artesanía, y que las podemos enumerar teniendo en cuenta tres aspectos: histórico, sociológico y económico.

Aspectos históricos.

Podemos afirmar que las civilizaciones que se han ido sucediendo han tenido como medida de su grandeza el nivel de desarrollo de sus artes y de la artesanía. También responde a este esquema evolutivo la civilización occidental judeo-cristiana y árabe y ésta se rompe con la revolución industrial del siglo XIX.

El desarrollo de la artesanía coincide con el desarrollo de la cristiandad y, especialmente, vinculada a la edificación de las grandes catedrales, que requieren tallistas, escultores, vidrieros, carpinteros, orfebres, tejedores, bordadores, etc. Por esta y otras razones podemos afirmar que la edad de oro de la artesanía se situaría en un período comprendido entre el Renacimiento y mediados del siglo XIX.

Como es bien sabido en este período los artesanos se organizan en corporaciones bajo la protección de los reyes, príncipes, soberanos, congregaciones religiosas y familias nobles, que constituyen junto con los comerciantes, la base de una clase social intermedia, con cierta independencia y algunos con privilegios específicos.

Durante este período, la artesanía da respuesta a todas las necesidades de la vida cotidiana. Las necesidades nuevas que van surgiendo, son satisfechas por un desarrollo regular de los oficios y una creatividad incesante. Esta creatividad, esta estimulada por el mecenazgo de reyes, iglesias y familias nobles. Éstos le exigen un gusto artístico, que suele coincidir con los estilos de cada época artística.

El declive de la artesanía en occidente queda marcado por el descubrimiento de **Denis Papin de la fuerza** del vapor como fuente de energía mecánica susceptible de mover máquinas, estamos hablando de comienzos del siglo XVIII. En 1707, se experimenta en Alemania, el primer barco de vapor de cuatro ruedas de paletas, pero había que esperar un siglo para que esta aplicación práctica llegara a otros sectores y fundamentalmente el textil, que marcará el comienzo de la revolución industrial.

Para poder comprender la organización de la artesanía en España en el siglo XX, hay que recordar que la artesanía estaba regulada por la "Obra Sindical de Artesanía", e integrada en la Organización Sindical de la época franquista. Esta organización permitía tener varios Procuradores en las Cortes que representaban directamente a este sector. (Con lo que esto supone de herencia política en la actualidad).

La Obra Sindical de Artesanía tenía una red de tiendas distribuidas por las principales ciudades de españolas. Será en el año 1969 se constituye como Empresa Pública conocida como ARTESPAÑA y se le transfieren estas tiendas de la Obra Sindical.

Empresa Pública ARTESPAÑA fue creada con dos objetivos fundamentales, por un lado mejorar y profesionalizar el sector artesano, desde el punto de vista de la promoción y comercialización, tanto en España como en el extranjero. Realizar actividades de asistencia técnica a los artesanos españoles que quisieran.

Con la llegada del orden constitucional y la Monarquía a nuestro país, implica la desaparición de la Obra Sindical y su vinculación con la Artesanía, pasando a depender de la Administración Central a través del ministerio de Industria, hasta el año 1.985; momento en el que se comienzan a realizar la transferencias a las Comunidades Autónomas.

El Ministerio de Industria y Energía ha realizado funciones de coordinación con las Comunidades Autónomas, con las asociaciones y los artesanos, en función de las actividades demandadas por estos colectivos.

Llama la atención que en el ejercicio de las competencias transferidas a las Comunidades Autónomas, han contemplado esta actividad, enmarcadas en diferentes Consejerías y al mismo tiempo tan dispares, como: Economía, Industria, Trabajo, Comercio o Turismo, o en el caso de las Diputaciones Forales de Guipúzcoa y de Álava, como una competencia de Cultura.

La política de ordenación realizadas por las Comunidades Autónomas se ha centrado fundamentalmente en actuaciones muy parecidas, englobadas en actuaciones de legislación, de repertorios de Oficios y medidas de Fomento.

De forma global las transferencias han tenido como incidencia positiva, se produce una mayor proximidad a los talleres artesanos que han facilitado unas acciones de fomento, de formación, de adecuación de talleres y promoción comercial, más directa y por tanto mas real a las necesidades de este colectivo. Y como incidencia negativa no has sido consideraras empresas productivas susceptibles para desarrollar proyectos de innovación específica y teniendo en cuenta sus cualidades.

Las legislaciones realizadas por las Comunidades Autónomas, en cuanto al concepto de Artesanía y su repertorio de oficios son muy parecidas entre ellas, no obstante incorporan algunas diferencias poco relevantes.

Los responsables en artesanía de las Comunidades Autónomas han celebrado diferentes reuniones técnicas, destacando el primer documento elaborado en 1994. Estas reuniones estaban organizadas por la Fundación para la Innovación de la Artesanía.

Se elaboró un borrador o documento de trabajo, por una comisión designada por el pleno de la reunión de comunidades autónomas, que se celebró en Valencia el día 7 de noviembre de 1994. Este documento se realizó en Palma de Mallorca, y su objetivo era tratar de conseguir la forma de adaptar el concepto de empresa artesana a los criterios más amplios que se utilizan en los países industrializados de la Unión Europea. El estudio que se realiza por pleno, en la Reunión de las Comunidades Autónomas, vio la necesidad de acomodar los criterios españoles a los del resto de países comunitarios. Esta decisión, sin lugar a dudas, supondrá un beneficio para el sector artesanal a la hora de acogerse a los planes de apoyo sectoriales que en lo sucesivo, sean adoptados por la Unión Europea para desarrollo y mejoramiento sectorial.

Para llegar a este documento, se parte de los criterios utilizados por los países de semejantes características de la Unión Europea ha puesto de manifiesto la diferencia de criterios que España viene utilizando a la hora de caracterizar lo que se denomina empresa artesana, lo que en el caso español puede traducirse en una dificultad manifiesta de acceso de determinadas empresas a los programas y propuestas europeas, mientras que empresas de similares características de los demás países pueden acogerse a las mismas.

Estas dificultades se pusieron de manifiesto en la reunión que se celebró en Roma los días 6 y 7 de Septiembre de 1994, donde los estudios estadísticos europeos, ponen de manifiesto las dificultades del sector de la artesanía española, en relación a las empresas con características similares en el resto de la Unión.

Como tónica general pudo apreciarse que la mayoría de los países industrializados, como Alemania, Italia, Países Bajos y Francia. Estos países operan con criterios más amplios que los existentes en Nuestro País, en cualquiera de las Comunidades Autónomas, que ya tienen competencias exclusivas en este sector. La regla general, articula la artesanía, atendiendo a lo que en la Unión Europea se considera como artesanía artística, lo que viene a dar unos resultados numéricos llamativos.

Para ello se designó una **Comisión de Estudio** integrada por representantes de las Comunidades Autónomas de Murcia, Valencia y Baleares junto con un representante del Ministerio de Industria y Energía. Se comprometieron a elaborar un documento que pudiese ser asumido en su momento, por las Comunidades que así lo estimasen oportuno y de conformidad con sus competencias. Al mismo tiempo se intentaba conseguir un tratamiento homogéneo del sector artesano español asimilable al del resto de los países comunitarios.

Esta Comisión de Estudio propuso:

Un concepto de empresa artesana:

1. Se considera Empresa Artesana, toda unidad de producción que con finalidad económica y de forma profesional y habitual, elabore un producto o preste un servicio desarrollado a través de un oficio u oficios, en los que la intervención personal sea imprescindible o, cuando menos, determinante. La actividad artesana vendrá garantizada, al menos, por una persona que conozca, supervise y controle la totalidad del proceso productivo, siendo en todo caso el producto, el servicio o el proceso de producción, individualizado y no acomodado a producción en grandes series.
2. El número de trabajadores no familiares empleados con carácter permanente, no deberá ser superior a 15, excepción hecha de los aprendices alumnos.
3. La administración competente podrá modificar en todo caso el número de trabajadores requerido para la consideración de Empresa Artesana, de conformidad con la realidad del Sector correspondiente.
4. También podrán gozar de la consideración de Empresa Artesana aquellas empresas que superando el número de trabajadores anteriormente establecido, cumplan los demás requisitos previstos, previa solicitud a la autoridad administrativa competente, la cual resolverá en cada caso atendiendo fundamentalmente a la naturaleza de las actividades que desarrolla la empresa.

Una clasificación de actividades artesanas:

- 1 Artesanía popular y tradicional.
- 2 Artesanía de creación.
- 3 Artesanía productora de bienes de consumo, alimentaria y complementaria de la industria y de la agricultura.
- 4 Artesanía de Servicios.

Un repertorio de oficios artesanos:

Se indicó que se considera necesaria la realización actualizada de un Estudio-Propuesta de Repertorio de Oficios Artesanos, teniendo en cuenta la Clasificación Nacional de Actividades Económicas, para que pudiera servir de base a su eventual adaptación a la realidad de cada Comunidad Autónoma, de conformidad a sus peculiares características.

Es conveniente indicar que el Ministerio de Industria, junto con el de Trabajo y la Organización Sindical del momento, fueron los encargados de planificar el nuevo Repertorio de oficios en el año 1968, y que fue incluido en el Anexo I de la Orden de 22 de julio de 1968. Este repertorio pretendía actualizar el existente, que correspondía al año 1946. Y en respuesta al artículo 148 de la Constitución se da

paso a las Comunidades Autónomas para que asuman dichas competencias en materia de artesanía, como queda recogido en el artículo 14.

La mayoría de las Comunidades Autónomas llevaron a cabo la regulación u ordenación de la artesanía mediante una Ley o un Decreto, en donde incluían en las disposiciones finales la necesidad de aprobar un repertorio de oficios, que en su mayoría lo desarrollaban en una Orden posterior.

La mayoría de las Comunidades llevaron a término la regulación de un repertorio de oficios, con la excepción de Andalucía, Cantabria, Asturias y la Diputación de Guipúzcoa, que asumieron el realizado por el Ministerio de Industria y Energía en el año 1968. Otra excepción es la Comunidad Autónoma vasca, que debido a su normativa foral son cada una de las provincias las que legislan en esta materia de artesanía.

El documento de trabajo elaborado en Palma de Mallorca en 1994 para la adaptación del concepto de empresa artesana, se basa en los criterios que se utilizan en los países de la U.E, siendo ésta:

1. Artesanía Popular y tradicional
2. Artesanía de Creación
3. Artesanía productora de bienes de consumo, y
4. Artesanía de servicios

El Estado tiene catalogados 249 actividades como oficios artesanos, a los que hay que añadir los creados por las Comunidades Autónomas.

Es importante destacar que en todas estas reuniones, **no ha estado presente el estamento educativo**, es decir, el Ministerio de Educación y las respectivas consejerías de Educación.

Esto implica que se ha dejado en un segundo término el hecho de la formación, aspecto que por otra parte se considera indispensable para la pervivencia de los Oficios Artísticos.

Aspectos sociológicos.

Esta evolución de la maquina ha suscitado no solamente una competencia importante para la artesanía, podemos decir que realmente lo que más a perjudicado a la artesanía y a los oficios artísticos, ha sido el movimiento de las ideas que le han precedido y acompañado a la máquina y su desarrollo.

Grandes pensadores del siglo XVIII, y especialmente el inglés Ghambers y los franceses Enciclopedistas como: D'Alambert, Diderot, Voltaire, Montesquieu, Rousseau,... que se han instituido como profetas del progreso. Todos ellos han visto

a la máquina como el elemento que iba a liberar al hombre de la esclavitud del trabajo, lo que permitiría una era de felicidad universal.

Esta fe en el progreso, como panacea del porvenir del hombre, terminó por penetrar en todas las capas sociales **y potenciar un desprecio y un rechazo hacia la artesanía los oficios artísticos y los artesanos que la desarrollaban**, e incluso se empieza a considerar que son actividades propias del sexo femenino (con algunas excepciones). Aun que los enciclopedistas no hayan sido hostiles a los artesanos; éstos fueron, por rechazo, las principales víctimas de esta mística del progreso. Frente al maquinismo, el trabajo manual fue, poco a poco, considerado como retrógrado y con él, los artesanos que eran sus representantes. Siendo la expresión de "trabajo artesano" como algo peyorativo y sinónimo de trabajo imperfecto. Así, muchos artesanos continuaron ejerciendo su oficio con un sentido de inferioridad, más o menos confesado, que aún subsiste en la actualidad.

Pierre Dehayé nos dice en su informe sobre "Las dificultades de los oficios de arte", lo que supone la evolución de esta idea entre oficio e industria diciendo que frente a un sector industrial indefinidamente creciente, aquello que subsistía de los oficios manuales tradicionales aparecía poco a poco como reliquias de un mundo en vías de desaparición.

Paralelamente, la generación de la enseñanza pública había dado nacimiento a un sistema de enseñanza basado en las disciplinas intelectuales, privilegiándolas de forma casi exclusiva, de manera que en razón a su eficacia, desvalorizando los valores profundos, representados por la capacidad artística y las actividades manuales.

Lo cierto es que la valoración del trabajo manual como una manifestación intelectual, es un fenómeno reciente, y no por ello lleno de prejuicios, hoy por hoy no es un pensamiento superado ni aceptado socialmente. Esto es sin duda la principal causa que dificulta el desarrollo de los oficios artísticos y semi-industriales.

Aspectos económicos.

Posiblemente las razones económicas junto con la idea de modernidad, son las principales responsables de la decadencia de la artesanía que desde el siglo XIX, se ha tenido que enfrentar a un conjunto de dificultades importantes como:

1. La revolución industrial es la primera y más importante de estas dificultades, ya que ha permitido una evolución hacia la mecanización sistemática, cada vez más sofisticada, y por la racionalización del trabajo. Estos dos factores han generado la creación y concentración de las empresas industriales y comerciales.
2. Esta concentración de empresas industriales, se ha desarrollado en los lugares que presentan mayores ventajas de materias primas, energía y mano de obra.

3. La concentración de empresas va a provocar dos tipos de ellas, una la llamada concentración horizontal y otra llamada vertical. Las empresas llamadas "horizontal" suelen ser empresas que absorben a otras empresas dentro del mismo sector de producción. Las empresas llamadas "vertical" son aquellas que absorben a empresas complementarias de producción.
4. En una economía de mercado libre, basada en el beneficio, es absolutamente coherente que una producción en masa corresponda un consumo en masa. Esta es el resultado de una distribución, estimulada por la publicidad cada vez más estudiada, es la que desplaza a los sistemas comerciales tradicionales y se organizaron principalmente en grandes centros comerciales gigantes que han venido a ser calificados como los "templos modernos de la sociedad de consumo".
5. Una desorganización de los artesanos y las dificultades de adaptación, de este sector al sistema económico actual, las podemos concretar en los siguientes aspectos:
 - a. A los artesanos les falta organización y dada la dimensión de sus empresas (pequeñas) les obliga a desarrollar, funciones de productores, gestores y distribuidores de sus productos.
 - b. La realidad es que no saben desenvolverse con facilidad en las funciones de gestión y distribución. Aunque si realizan perfectamente la primera función que constituye, a fin de cuentas, su vocación principal.
 - c. Los artesanos suelen ser personas individualistas que muestran grandes reticencias a agruparse, aunque sea para defender sus propios intereses.
 - d. Uno de los mayores problemas de los artesanos es la adaptación de estos al sistema económico imperante, que como nos dice Michel Drancourt, nos encontramos que durante siglos la producción era limitada y estática. Los métodos de trabajo eran siempre los mismos, no variaban. Los productos que se ofrecían solían ser poco variados y los mismos. Lo importante era ser eficaz, y para ello se mantenían una serie de "recetas" que se aplicaban generación tras generación, intentando mantener la habilidad manual.
 - e. Con la revolución industrial las herramientas, los productos, los métodos de trabajo, están en constante evolución. Aspecto este que para la pequeña empresa, (industrial, comercial, agrícola o artesana), desarrollada por un individuo o por un grupo de socios, todo cambio representa un esfuerzo personal suplementario, una nueva toma de riesgos, un temor ante nuevas situaciones. Posiblemente esta sea una de las razones que explica la profunda hostilidad que despierta, en los medios artesanos o similares el encuentro con un sistema económico actual fundado en el progreso técnico acelerado. Al imponer que los individuos asuman la marcha de su negocio, crea un ritmo de vida que

no se parece en nada a la imagen de lo que podría ser el trabajo de siglo XIX y siglos anteriores.

- f. Dificultades que surgen de los precios de la mano de obra, mientras la industria consigue absorber el incremento de costes que son consecuencia de este progreso, y sobre todo si se asienta sobre una mecanización o una automatización creciente; la artesanía, por el contrario, fundada sobre el trabajo manual, lo sufre con todas sus consecuencias.
 - g. Dificultades debidas a la desaparición de la formación artística y profesional. Es una realidad que se está produciendo en la enseñanza, y que consiste en dirigir a que los alumnos hacia estudios donde se pone de manifiesto estructuras de producción y tecnología industriales que hacia la formación de la sensibilidad y la habilidad manual.
 - h. Dificultades que nacen del perfeccionamiento del producto industrial, ha permitido que ciertos artesanos se hayan mantenido en el mercado porque sus productos eran demasiado especializados o diversificados como para interesar a la industria.
 - i. Dificultades que nacen de la competencia de las importaciones procedentes de países con mano de obra barata. Estas importaciones se producen debido al progreso de las comunicaciones, que ha acompañado al desarrollo industrial. La calidad de estos productos, no implica que sean buenos pero su relación calidad-precio constituye un argumento decisivo para su venta.
 - j. Se ha producido una escasez de ciertas materias primas, que para los oficios artesanos que utilizan un alto nivel en sus técnicas, tienen dificultades para obtener ciertas materias primas elaboradas. Entre los que podemos indicar se encuentran los trabajadores de la seda, los bordadores, los ebanistas, los vidrieros, los forjadores y los herreros.
 - k. Otro problema importante es que las empresas artesanas son consideradas desde el punto de vista económico como **empresas marginales**.
 - l. Se ha producido un desplazamiento de la ubicación de los artesanos dentro de las ciudades. Lo tradicional es que los artesanos se establecieron en el centro de las ciudades, y en la actualidad se ubican en la periferia.
6. Por otro lado se está creando una necesidad de **personalización del entorno** y está permite que ciertos oficios se beneficien de esta situación. Hay estudios que indican que se trata de una reacción de orden psicológico de los individuos, y es, quizás una reacción más profunda que una simple moda. Se trata, pues, de una reacción a los excesos producidos por una civilización industrial, es decir:

- a. Es una reacción al exceso de concentración de las ciudades y a las molestias que entraña.
- b. Es una reacción al exceso de uniformidad, debido en parte a la producción industrial.
- c. Es una reacción a la monotonía del trabajo.

Todo esto ha provocado que determinados grupos de jóvenes busquen una mejor calidad de vida en un entorno más personalizado, con la necesidad de unos productos más naturales, dando origen a un fenómeno moderno que se ha denominado "neo-artesanos".

- Los neo-artesanos suelen ser jóvenes de origen urbano, que han reaccionado contra un ritmo de vida convencional, instalando su taller artesano lo más lejos posible de las ciudades. Otros autores como Pierre Dehayé, lo ha denominado como "vocaciones tardías" y que carecen del aprendizaje tradicional y de las bases técnicas. Ha orientado su actividad básicamente a la **cerámica y el tejido**.

4.6.2 La artesanía como sustitución de las manufacturas y producción.

La artesanía se ha desarrollado en concordancia con nuestra historia. Los distintos pueblos, como fenicios, griegos, cartagineses, romanos, árabes, judíos, cristianos, etc., y por tanto sus culturas, han ido dejado su huella en las diversas manifestaciones artísticas, sociales y políticas. Esta influencia, siglo tras siglo, permanece hasta nuestros días, como queda reflejado en los procesos productivos artesanos, que abarcan desde los tratamientos de las materias primas hasta los acabados de los productos.

La primera función que tuvo la artesanía en España, como en el resto de Europa, fue la de dotar a la población de los bienes de consumo necesarios. Se elaboraban utensilios y herramientas que necesitaban para las distintas labores agrícolas o ganaderas, para las necesidades de las casas como utillaje de cocina, mesas, sillas, etc., y todo aquello relacionado con la indumentaria, ornamentos sagrados y ropa de hogar. Pero tendremos que llegar a la Edad Media, época en la que se produjo una de los cambios sociales más importantes en cuanto a la organización y funcionamiento de la sociedad y por tanto de los artesanos.

Estos cambios coinciden con la época feudal, es decir con los siglos XII-XIV. Es la época en la que se comienzan a crear las clases sociales tal y como las entendemos hoy, que condujeron a la transformación de las formas de producción y comercialización de los productos. Todo esto supone una especialización de los oficios. Estas transformaciones, también provocaron que los artesanos se agruparan en gremios, fundamentalmente en las incipientes ciudades, con la finalidad de defender los intereses económicos comunes.

Es un período en el que los artesanos tenían un importante reconocimiento social como queda reflejado en los documentos históricos, uno de estos, es el Diccionario

de Autoridades del siglo XVIII, en el que se define al artesano como: "oficial mecánico que gana de comer con el trabajo de sus manos, y con excepcionalidad se entiende del que tiene tienda pública, y se emplea en tratos mecánicos. Llámese también menestral".

Con la revolución industrial se producirá un nuevo movimiento social y una nueva forma de organización, tan importante como la que se produjo en la época feudal. Revolución que afectará de manera directa a los artesanos, fundamentalmente en los cambios relacionados con la mano de obra y las nuevas formas de comercialización de los objetos elaborados. Los productos artesanos pasaron de ser necesarios a ser sólo útiles o decorativos. La mano de obra empezó a escasear debido a la demanda de la industria que necesitaba cada vez más trabajadores.

La revolución industrial provocó el cierre de muchos de los talleres y redujo su actividad a una forma residual que se desarrollaba en algunas zonas del país, fundamentalmente en aquellas donde la tradición histórica consiguió mantenerse más arraigada. Por otra parte a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en algunas zonas de nuestro país, se empieza a desarrollar esta actividad artesana como consecuencia de la pobreza existente y la falta de industria específica en la zona. Este es el caso de Lagartera, lugar en el que no existieron talleres históricos ni de bordados ni de encajes. Tanto en un caso como en el otro, esta actividad se convirtió, muchos casos, en la única fuente de ingresos familiares que fueron transmitiendo su trabajo de generación en generación hasta la actualidad, momento en el que se está viviendo una nueva "crisis" que no se sabe que camino es el que tomará.

Durante los años otros 1960 y 1970 se han desarrollado un tipo de talleres de nueva implantación, que facilitó que muchos nuevos artesanos se dedicasen a esta actividad partiendo de una concepción más artística sin renunciar a las posibilidades económicas de dicha actividad. Esta situación de nuevos talleres convive con los talleres de tradición histórica y familiar. Como he dicho la actividad artesana, y en concreto la relacionada con los bordados y los encajes, presenta características propias que demuestran su gran riqueza cultural. Estas peculiaridades nos ponen de manifiesto la diferencia existente entre los artesanos rurales y urbanos y determinan un desarrollo económico diferente en cada una de las zonas en las que se desarrollan los distintos oficios.

No podemos olvidar que mientras florecía el Scandinavian Design e influenciaba todo el diseño internacional se estaba consolidando el diseño italiano que iba a marcar las tendencias hasta finales del siglo XX, gracias a su robusto sector artesano.

Hacia finales de los años cincuenta e inicio de los sesenta el llamado Italian Style parecía estar caracterizado por la tesitura atomizada de las empresas artesanas de producción de muebles y objetos, cuando la figura del moderno designe en Italia no estaba todavía consolidada. En estos años aparece en escena un personaje imprescindible. Dino Gavina un artesano que hacía capotas para jeeps en la postguerra y que llegó a ser el pilar fundamental, junto con Cesare Cassina, un tapicero que dirigía una empresa familiar de 200 años de antigüedad, del Italian Style. Estos industriales construyeron el concepto de "cultura del design", ya que

recuperan los trabajos realizados por Bauhaus se trataban de piezas hechas por artesanos con voluntad de producción industrial. Mientras Gavina recuperaba el trabajo de Marcel Breuer, Cassina, por su parte, promovía en 1962 la colección "I Maestri" revitalizando piezas de Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Gerrit Thomas Rietveld, Charles Rennie Mackintosh, Erik Gunnar Asplund y Frank Lloyd Wright, una colección que aún están disponibles en su catálogo.

Pero tanto Gavina como Cassina hicieron algo más importante encargaron a arquitectos y diseñadores el desarrollo de productos, dando una gran importancia al prestigio de la artesanía de autor.

Dos artesanos italianos habían creado la base conceptual sobre el que se apoya el diseño actual, la cultura del diseño y la importancia del autor. La gran mayoría de los productos que aparecen en el mercado ha sufrido en algún momento de su gestación la intervención de los artesanos.

Por lo que respecta al proyecto industrial se debe recordar la importancia que tiene la maestría de los artesanos en la producción de prototipos y modelos fundamentalmente en la investigación tecnológica.

La industria necesita del artesano como "elemento" catalizador que permita poner en marcha la producción pero en si misma la artesanía es un sistema productivo, que permite la creación de producto y que tiene unas claras connotaciones de calidad, confort y proximidad.

Cuando se habla de artesanía se debe tener en cuenta que existen dos tipos, por un lado estaría las "artes aplicadas", que tiene un marcado vínculo con la funcionalidad. Por otro, aquella basada en el "arte popular" que tiene un carácter mas decorativo. Ambos son productos que se hunden en nuestras raíces formas de larga tradición y una fuerte presencia en nuestra sociedad. Estas piezas se han repetida miméticamente, con respeto y fiabilidad con el transcurrir de los años.

Los productos "funcionales" son de un altísimo grado de diseño, la adaptación a la función es tan importante que solo se pueden mejorar introduciendo materiales de nueva aparición, cambiando los usos a los que van destinados o asumiendo nuevos conceptos culturales. Son productos en que el tiempo ha jugado el papel de diseñador y generaciones de artesanos han llegado a depurar cuidadosamente el producto hasta optimizarlo en forma, ergonomía, peso, manejabilidad, realización, coste, ... curiosamente los mismos criterios que contempla un diseñador industrial al hacer frente a un nuevo proyecto.

Un artesano no es un diseñador, porque tanto el uno como el otro desarrolla roles diferentes y complementarios. El artesano es el responsable de la técnica, conocedor del "saber hacer" y responsable de la producción, mientras que un diseñador es responsable de la formalización del proyecto de diseño y de la optimización del producto, si estas parcelas no están lo suficiente acotadas y respetadas el éxito no es garantizable.

Sin embargo el desafío es ahora mayor, el artesano de inicio del siglo XXI debe incorporar diseño a su taller, debe desarrollar nuevos productos para nuevas necesidades utilizando sus conocimientos y vinculándose a un diseñador.

Esta vía permite una personalización y adaptación del producto muy alejada del objeto anónimo que ofrece la producción seriada, pero a la vez será la rica respuesta de la industria europea a los movimientos económico - geográficos que le afectan. El producto del futuro debe humanizarse, distinguirse de cada producto semejante y para ello como ya postuló Mendini en el enunciado del neo-artesanado post-industrial es imprescindible una implicación artesana. Con ello llega la idea de lujo, un valor íntimamente ligado a lo artesano.

Las grandes marcas del lujo europeas, que mantiene una saneada economía ven como sus productos vienen vinculados a artesanos de segunda o tercera generación que con gran esmero realizan sus artículos. Los lazos son tan estrechos que solo pensar en una deslocalización de la producción a países de bajos costes generaría graves conflictos en la imagen y el propio capital de la marca.

Pensar por un solo momento que un producto Gucci, Loewe o Louis Vuiton ha sido producido en China supone un quiebro a la estrategia de marca y, por consiguiente, a su "respetabilidad" en el mercado. Sin el aval de las manos artesanas en la base de su producción se rompe el vínculo afectivo establecido entre el usuario y la marca y, aún más grave, se cuestiona su calidad. Ni el abaratamiento de los costes, ni la capacidad de aumentar la producción podrían justificar esta acción. Ángel Marcos y otras personalidades e investigadores, nos indica con claridad el significado y vínculo que existe entre **artesanía y diseño**.

a artesanía recoge el abanico de oficios que fueron quedándose como hacedores de tareas ligadas a **lo manual**, y expulsados de las tareas conocidas como "Bellas Artes". La escasa reflexión en torno al eterno discurso sobre la forma, la función y la materia que componía sus producciones. Por otra parte la construcción d su significado, se ha tratado como un "saco" sin fondo donde todo lo que no es producción, supuestamente es artesanía, olvidando que también existe el trabajo manual, el arte aplicado, y el arte.

El artesano vive en muchos casos, junto a su principal competidor: la industria, pues todo su tratamiento como actividad económica se rige por principios comunes o similares, pero las oportunidades de negocio no son comunes ni similares.

Otro sector más popular de los artesanos es el que denominaríamos genéricamente artesanos artísticos, aquellos que elaboran a veces objetos de libre creación de claro carácter decorativo, a estos objetos a veces los dotan de una función de utilidad, es aquí donde el artesano diseña y elabora sus artículos, casi siempre teñidos de una impronta de adecuación.

La empresa artesana, como consecuencia de la estructura empresarial, de recursos humanos y de procesos productivos, se constata que carece con cierta frecuencia de la filosofía de lo artesano. Se trata de incorporar este nombre, en busca de ventajas administrativas ofrecidas por ciertas comunidades autónomas.

Esta reflexión hace que se plantee, cómo muchas empresas, han acometido proyectos con diseñadores gráficos e industriales para generar objetos de creación como Marca.

La industria artesanal está sumida en un alto grado de estancamiento, buscando una cierta unión artesanía - diseño. Esta unión se posiciona, como uno de sus objetivos, sea que el producto de una respuesta al consumidor. No se trata pues, de realizar un "artesano" elaborando objetos pendientes de ser demandados, sino de que el objeto nazca ya como consecuencia de lo que se demanda. Estas industrias artesanas, tienen que responder, como toda industria, a protocolos rigurosos de postulados ecologistas, mantener un protagonismo claro de confort, olvidar cada vez más la identidad (en sentido amplio).

Pero el consumidor si ha cambiado, en la forma de pensar y de entender la vida donde se insinúa un desalojo de esquemas que hasta ahora parecían el catecismo del consumidor. No podemos olvidar las nuevas formas de ver, de entender público y privado.

En esto ha servido no sólo para que ciertas empresas productivas cambiaran la elaboración por la importación de productos ya elaborados en otros países, también ha posibilitado el traspaso de la producción a otros lugares con mano de obra más barata, provocando un mestizaje como consecuencia del intercambio existente por intereses comerciales. Esto, facilitó introducir otros materiales para trabajar, a la vez de gestos estéticos interculturales.

Es muy importante considerar que el valor de lo bien hecho, al igual que el valor añadido de lo escaso, lo auténtico, lo exclusivo, son conceptos altamente demandados.

Los productos artesanales pueden aglutinar estas características, si el consumidor es consciente de lo riguroso que se debe ser, la hora de introducir estas cualidades no sólo en el producto final, sino también en el proceso de diseño, elaboración, comunicación y distribución.

Toda estas ideas, conceptos, etc. Nos lleva a volver a pensar en las eternas preguntas: ¿es que alguien todavía piensa que la producción en serie no elabora productos con apariencia de ser cada pieza diferente?, ¿Es que está bien resuelta la distribución de las piezas de los artesanos artísticos?, ¿Qué lugar ocupan estos artesanos en relación con el aporte y la importancia Cultural, que mantienen?, ¿La artesanía tradicional está condenada a desaparecer al igual que otros usos tradicionales?

La brecha abierta entre empresas artesanas con productos diseñados por encargo, y artesanos que trabajan en sus talleres pensando, elaborando y vendiendo sus piezas, están grande que podemos al menos, reconocer que tienen en común la utilizan de los materiales.

Para los investigadores, instituciones y personas relacionadas con este sector, es importante aclarar esto, pues, no sirven las mismas tesis, para analizar, al igual que no sirven las mismas síntesis para concluir. Hay muchos artesanos que venden sus

productos en ferias de artesanía altamente visitadas y de dudosa rentabilidad, últimamente revitalizadas al transformarse en "mercados medievales". Otros, han conseguido tener pedidos regulares con la distribución directa a tiendas. Otros viven gracias a las ayudas de la Administración de las Comunidades Autónomas y a las pocas necesidades que se han generado para vivir; pero a todos (fundamentalmente a altos cargos de las administraciones) se suele olvidar que muchos artesanos, tienen sus productos asociados a grandes marcas, que forman parte de la Quinta avenida de New York, además de Londres, París y ya en Shangay. Realmente ¿No tendríamos que volver a escribir la palabra artesanía? Muchos consideran que la respuesta es clara; sólo se llega a imponer el poder de la Marca cuando cada parte se integra en un proyecto común, en este caso hacer un buen producto final.

En la actualidad estamos en un momento en el que se están generando opiniones, que se plasman en diferentes documentos como por ejemplo en los catálogos de las exposiciones la realizada en el año 2003 y 2004. Donde se recogen opiniones como la de Miguel Peralta Viñes, en su calidad de Conseller de Industria, Comercio y Turismo y como presidente del Consorcio de Gestión del Centro de Artesanía de la Comunidad Valenciana, nos recuerda que los objetos artesanos es una de las manifestaciones más clara de nuestra identidad artística o de arte aplicado, reconocido en toda Europa. También nos recuerda que la actividad y la empresa artesanas se caracterizan por incorporar una suma de valores diferenciales, dando un carácter positivo a esta actividad que se asocia con los rasgos culturales específicos de cada comunidad autónoma. Dando a la artesanía un espacio con identidad y carácter propios, siendo generador de empleo muy especializado y creativo e impulsor de acciones de investigación, diseño y calidad de producto.

Esto quiere decir que, siendo la artesanía puede ser fiel a los patrones tradicionales que la distinguen, y activar el rediseño o reinterpretación, de sus productos en clave actual. La creación de nuevos modelos por la vía de la investigación y la experimentación de nuevos materiales, de las nuevas tecnologías y del diseño, sin que ello signifique la pérdida de su personalidad originaria. Para garantizar la calidad evolutiva de la artesanía, es decir, la adaptación y mejora del producto y su aceptación por parte del mercado, necesitamos reinventar el "diseño" para la artesanía, es por tanto, dos caras de la misma moneda. Se habla de "diseño" como herramienta determinante. Las técnicas de diseño, y en particular la aplicación de las nuevas tecnologías asociadas a él, pueden ayudar mucho al artesano a innovar su obra, y a encontrar nuevos caminos y posibilidades a su conocimiento del oficio, con respeto a la tipología del producto.

Otra opinión interesante fue la emitida por Arturo González Romero, siendo Director General de Política Tecnológica del Ministerio de Ciencia y Tecnología, y nos recuerda que la dicotomía entre artesanía y diseño es un gran reto para un gran número de sectores artesanos a los que el diseño, **como herramienta**, puede ayudar a consolidar y adquirir posibilidades de mercado. El diseño y su adecuada inclusión en las diversas etapas de la producción artesanal pueden traer importantes aportaciones a su proceso productivo, de comercializador, elementos permiten una considerable actualización y modernización de los procesos.

Es cierto que existen dificultades para la incorporación de las técnicas del diseño en un sector artesano por su tradicionalidad. Muchas veces, la idea de tradicionalidad e

inmovilista, se utiliza como característica de este sector como justificación de determinados estamentos, para excluirlos y conseguir deteriorar la percepción intrínseca con prestigio social del mismo. Esta idea dificulta incluso, la posibilidad de enseñar algunas manifestaciones artesanas.

Preciso es reconocer que algunos aspectos productivos y creativos de la artesanía son manifiestamente sensibles a modificaciones o influencias que podrían hacerles perder su personalidad y hasta su razón de ser y de ello hay que ser plenamente consciente y altamente respetuoso. Pero también hay que reconocer que la artesanía es una manera de producir, además de una manera de expresión y esta manera de producir es susceptible de incorporar las técnicas, tecnologías y formas que cada momento histórico demanda.

Respetando el hecho de la existencia de determinadas artesanías que, por su tradición, carácter y procedencia sean consideradas como no susceptibles de ser sometidas a cambios, hay un amplio campo en el que si es posible y deseable la incorporación de diseños y tecnologías apropiadas, que permitan conseguir unos resultados de modernización y de adaptación a las necesidades reales del mercado y de la sociedad actual y la industria artesana está en condiciones y posibilidades de realizarlo.

Los sectores artesanos de: el mueble, la moda, los textiles, la cerámica, las artesanías decorativas, etc., presentan características para poder incorporar nuevos diseños, renovando formas y estilos y por tanto, poner en valor, tanto el uso como la el disfrute de poder tener este tipo de objetos a los que el diseño se va incorporando.

Diseñadores de prestigio han repetido de manera incansable que el sector artesano es un campo especialmente abonado para introducir el diseño como elemento de valoración y perfeccionamiento. Por otro lado, importantes grupos de artesanos, inquietos y preocupados por la pervivencia del sector artesanal, han sido sensibles a la incorporación del diseño a sus producciones. Es preciso, en consecuencia, generalizar y dar a conocer el proceso y resultado de las experiencias de esos artesanos como realizadores de los productos, como intérpretes de lo racionalmente propuesto por los diseñadores, y de la importancia formativa tanto pública como privada, para conseguir un resultado diferenciado y diferenciable, capaz de ser captado por el consumidor como deseable e incluso como necesario.

El concepto de Artesanía engloba una diversidad de técnicas, oficios, productos, formas de hacer, formas de trabajar, materiales, conceptos, creatividades, reproducciones, funcionalidades (desde el uso personal al ornamental,...). Todo ello con elementos comunes como, un conocimiento del oficio, técnicas y materiales, una forma de trabajo, y una individualización de los productos. Como nos recuerda Carlos Laorden Echevameta.

También es interesante la opinión emitida por el diseñador **André Ricard** que nos recuerda que en nuestra sociedad se entiende la artesanía como una actividad dedicada únicamente a hacer objetos decorativos, en general con poca utilidad práctica. Muchas veces la producción artesana se limita a reproducir unos objetos tradicionales que ya no son de uso habitual y que se compran más por su valor simbólico o incluso nostálgico que por su utilidad.

Otra opinión que podemos recordar es la de Juan Manuel Ubierno Castillo, que en su calidad de Director del Centro Aragonés de Diseño Industrial, nos recuerda que uno de los problemas del diseño es convencer a sus gestores y responsables de producto es que conciben los productos conjugando método, rigor y análisis. Todo ello para conseguir de manera natural y estable, que los productos en serie, tengan además una creatividad, sensibilidad y belleza formal en el marco de los objetivos de mercado.

También el diseño tiene su particular caballo de batalla en la artesanía. Si hablamos de lo que se denomina artesanía creativa, debería desterrarse el término diseño de toda referencia a cualquier pieza creada, pero no porque se obtengan una a una sin garantía de homogeneidad entre ellas, porque esto no es lo relevante, sino porque el concepto de pieza u obra responde a una intencionalidad puramente artística en la inmensa mayoría de los casos, aunque la pieza pretenda ser vendida. Necesita su propio circuito comercial que no debe ser el mismo que el de la obra de arte. Teniendo que acudir a los circuitos comerciales de la decoración, el interiorismo, la arquitectura, etc. No se puede esperar a que el artesano confíe en su sensibilidad, expresada a través de la *obra* y "sintonice" con alguien en el mercado, como si de una obra de arte se tratara. No se puede pretender entrar en mercados que se rigen con criterios de producto, ofreciendo "obras de arte".

La producción de este tipo de artesanía, donde siempre van a aparecer con mayor fuerza los valores estéticos, tenemos que hablar de diseño, como una herramienta al servicio de las empresas artesanas, y deberían tenerse en cuenta parámetros de mercado a la hora de concebir los productos, y no olvidar una correcta funcionalidad, unas adecuadas facilidades de uso, y una mínima solvencia técnica. Con criterios de mercado, no vale todo, sólo porque haya sido "hecho a mano".

El arte, tiene su propio circuito comercial en el que, salvo raras excepciones, no entran este tipo de producciones artesanas.

También es interés recordar la opinión del Arquitecto y diseñador Quim Larrea, cuando nos recuerda que el diseño contemporáneo con el movimiento de la Bauhaus, se pretendía crear una nueva cultura estética en el que se consiguiera poco a poco, y a través de la de un nuevo tipo de enseñanza y de pensamiento del objeto industrial que ayudara a abandonar la realización artesanal.

Pero lo cierto es que este movimiento no pudo excluir los talleres artesanos, ya que en ello se consigue un adiestramiento artesano y técnico que no puede ser eludido. Los talleres que desarrollaron fueron los de metalurgia, de cerámica, de pinturas murales, de tejidos.

Y nos recuerda Anja Baumhoff en "el papel de la artesanía en la Bauhaus" que el movimiento de la Bauhaus buscaba distanciarse del movimiento de recuperación de las artes aplicadas, pero como algo paradójico, su propia historia, la convertía en una escuela que dedicaba parte de sus recursos a la enseñanza de los oficios.

Nos encontramos con las conocidas sillas de Mies Van der Rohe, los muebles de tubo de acero de Marcel Breuer y de Mart Stamp, las lámparas de Herbert Bayer, las cerámicas de Otto Lindig y de Theodor Bogler, etc., todas estas piezas estuvieron realizadas por artesanos.

Es curioso como en los años 50, se crea un nuevo movimiento en que se reconoce que la relación entre calidad, tradición y vínculo con la naturaleza, está en permanente con la producción artesana. Tapiovaara subrayará en numerosos artículos, conferencias y seminarios, la importancia de transmitir, revivir el saber tradicional y particularidades locales. Pues ellos, nos ayudarán a perfeccionar la pequeña industria.

El mismo Tapiovaara diría: ¿Qué hacer con un diseñador de muebles que ha obtenido su título pero desconoce por completo el uso de los materiales, los problemas relacionados con la fabricación y las posibilidades de la maquinaria? Ninguna industria del mueble puede permitirse el lujo de desperdiciar un solo artesano joven y emprendedor.

Esta variedad y diversidad dificulta en cierta manera una definición de Artesanía, que sea comúnmente aceptada, así como la existencia de límites objetivos de lo que es Artesanía y no lo es.

Se mezclan conceptos como arte popular, artesanía tradicional, hecho a mano, manualidades, neo-artesanía,... etc., lo que hace que exista una falta de uniformidad y diversidad de percepciones

Ante la falta de una definición y unos parámetros claros que lo delimiten vamos a aproximarnos a dichos conceptos.

Dentro de la **Artesanía** existen diversos subgrupos o clases de artesanías entre los que podemos destacar:

- **Artesanía popular**, o tradicional con una amplia implantación rural y con oficios tradicionales como alfarería, guarnicionería, tonelería, forja,... Su objetivo es realizar reproducciones de diseños tradicionales siendo las innovaciones, cuando se realizan, rediseños o pequeñas adaptaciones en tamaños, motivos ornamentales, y no siempre realizadas con acierto, como es el caso del botijo de nevera.

Dentro de este subgrupo también se puede englobar al **Arte popular**, dónde predomina el trabajo tradicional del orfebre, pintor, tallista, imaginero, guadamacilero,... los cuales elaboran piezas únicas con **alto contenido artístico**, y que es una variante de especial importancia en algunos países, fundamentalmente iberoamericanos.

- **Neo-artesanía**, o artesanía creativa, donde se engloban a los nuevos artesanos que además de elaborar la pieza, la han diseñado. Este grupo está más implicado con la actualidad, entroncan con los gustos actuales y conciben los productos y los desarrollan con menor peso del oficio técnico. Se consideran ellos mismos "autosuficientes" en diseño y elaboran objetos de bisutería, cerámica, juguetería, papel.
- **Artesanía manufacturera**, donde los productos como muebles, marroquinería, joyería, vidrio, que se elaboran poseen una cierta funcionalidad y son realizados en pequeñas series. Suelen ser talleres de reducido tamaño que conocen muy bien el oficio pero que tienen la dificultad de adecuar sus

productos al mercado y a la comercialización. Es en este colectivo dónde tiene una mayor incidencia la colaboración de Diseño-Artesanía.

Todos, teniendo como elementos comunes el conocimiento del oficio, de las técnicas y los materiales y una cierta individualización de los objetos con diversidad de grados de mecanización en los procesos productivos y del tamaño de los talleres.

Somos conscientes de que la incorporación del Diseño a la Artesanía es una necesidad y una oportunidad, fundamentalmente en la Artesanía manufacturera. La Artesanía se ha caracterizado siempre por elaborar productos que ayuden a resolver las necesidades funcionales de los ciudadanos, que unido a la estética del momento y con las ventajas que permiten las técnicas y materiales utilizados por los artesanos, hace que los productos artesanales den respuesta a la demanda del mercado económico actual y globalizado.

No ha de tratarse la artesanía como a una "especie protegida en vías de desaparición". La artesanía es una fuerza productiva necesaria, una fuerza que tiene un lugar preciso en este mundo hiper-industrializado. La obra artesana debiera, por lo tanto, integrarse plenamente y con toda normalidad en nuestra vida cotidiana. Hemos de evitar situar a los artesanos en una suerte de "reserva" en la que muy a menudo la situamos.

Lo que la artesanía produce ha de estar más presente en muchos de los objetos que utilizamos en nuestra vida cotidiana. El artesano es un maestro que domina unas materias y unas técnicas que le permiten hacer cosas imposibles de realizar por un proceso industrial.

Por lo tanto, lo que la artesanía produce, ha de estar en sintonía con dos cosas:

- Con las necesidades reales de la vida cotidiana actual
- Con la sensibilidad y la estética del momento.

Si se consiguen estas dos premisas la artesanía encontrará su puesto en la sociedad contemporánea.

Otro aspecto que se analiza en estos parámetros son las diferencias entre los artesanos rurales y urbanos. Los primeros son los que se desarrollan en determinadas áreas del medio rural dentro de un entorno natural y constituye su principal caracteriza en el ámbito económico del pueblo. Es aquí donde existe un mayor número de personas desempeñando esta actividad, que son al mismo tiempo empresarios y trabajadores, ocupándose de todas y cada una de las facetas del proceso productivo y su comercialización.

Suele coincidir que estos artesanos desempeñan su actividad ligada a la tradición familiar, cultural, patrimonial y social. Su propio quehacer está estrechamente relacionado con otras actividades desempeñadas en este medio, contribuyendo de manera decisiva al mantenimiento y desarrollo de las mismas. Estas actividades son, sobre todo, el turismo rural o las relacionadas con la transformación de materias primas y la pervivencia de las actividades típicamente rurales.

Esta relación se pone de manifiesto en los siguientes aspectos:

1. La mayoría de las veces, no siempre, los artesanos emplean materias primas de la zona en la que viven. Esto añade valor a sus productos ya que se convierten en agentes de desarrollo económico de las mismas zonas de producción. Se facilita el progreso de la industria local.
2. La artesanía rural está estrechamente ligada al turismo. Ambas actividades se benefician mutuamente: La artesanía se sirve del turismo para ampliar su mercado y el turismo se sirve de la fama, nacional e incluso internacional, para atraer clientes. Aproximadamente el 15% del mercado de la artesanía en España está relacionada directamente con el turismo.
3. La artesanía suele ser una actividad complementaria a otra principal, ya sea agricultura, la pesca o la ganadería. En estos casos, el artesano se convierte en un trabajador "pluriempleado" que ha conseguido mantener esta actividad para obtener un complemento de los ingresos a parte de su actividad principal.

Los estudios existentes sobre artesanía indican que los artesanos rurales generan la mitad de la producción artesana total en España con aproximadamente 8.000 establecimientos de trabajo y 20.000 trabajadores.

En este grupo de artesanos rurales podemos tener en cuenta el aspecto de la dedicación a la actividad artesanal, pudiendo hablar de dos grandes grupos:

1. El grupo de artesanos que se dedican de manera exclusiva y a tiempo completa a esta actividad. La mayoría de ellos están agrupados como trabajadores autónomos, constituyendo la base principal de su economía. Normalmente nos encontramos con un colectivo que tiene su propio taller o los contactos necesarios para poder obtener una producción, que luego gestionan y comercializan. Esta actividad es la única que tienen y que mantienen, normalmente durante su vida laboral hasta su jubilación.
2. El otro grupo está formado por los artesanos que desarrollan otra actividad económica, como actividad principal. Esta actividad suele ser la agricultura, la pesca o la ganadería. Estos artesanos carecen de un marco legal que les garantice que esta segunda actividad, la artesana, se desarrolle con total garantía. Esta carencia legislativa conlleva la existencia de una "economía sumergida", con la consiguiente ocultación de la actividad artesana, normalmente por miedo a perder la pensión, o a ser objeto de multas. Este es un problema que hasta el momento no está resuelto y que necesitaría una solución por parte de las administraciones públicas.

Las administraciones públicas, en general, no se han planteado la importancia del desarrollo de la actividad **artesana rural**, como un medio que contribuye al mantenimiento de este tipo de población. Un ejemplo de esta importancia lo podemos personalizar en el pueblo de Lagartera, pueblo que en los años 70 no sufrió el proceso de despoblación que tuvieron otros pueblos, sino todo lo contrario; y esto fue debido a su actividad artesana. Pero en la actualidad se empieza a vivir el

proceso de despoblación y de abandono del pueblo. Si las administraciones públicas se dieran cuenta de la potencialidad social, que este hecho supone, se crearían políticas económicas para revitalizar la artesanía como un medio para evitar en muchos casos la despoblación de zonas y comarcas rurales en las que otras labores tradicionales, como la agricultura y la ganadería, no lo han conseguido, y que provoca, como he dicho, el abandono de nuestros pueblos.

Otro aspecto social que ha provocado el trabajo artesano es la absorción de artesanos provenientes de las ciudades. Muchos de ellos han decidido instalarse en núcleos rurales porque allí encuentran un entorno, un ambiente social y cultural más acorde con su filosofía de vida y que les permite un mejor desarrollo de su labor. En muchos casos estos artesanos no tienen vínculos ni relación directa con los enclaves rurales en los que se asientan. Contribuyen a una renovación artesana, aplicando nuevos métodos, nuevas tecnologías y una visión más actual de la actividad adaptándose mejor a la nueva situación del mercado.

En cuanto a los **artesanos urbanos** se trata de un colectivo de trabajadores que desarrollan su actividad en un núcleo urbano. Presentan algunas similitudes y diferencias con los artesanos rurales principalmente en relación con su funcionamiento y organización. Podemos distinguir dos tipos teniendo en cuenta su funcionamiento como empresa artesana:

- a) Por un lado aquellos talleres situados en los polígonos industriales de las ciudades o en zonas más alejadas del casco urbano, debido a las necesidades de una infraestructura determinadas por la propia actividad que desarrollan, por ejemplo, un taller de forja.
- b) Y por otro, los talleres que si pueden estar instalados dentro del casco urbano. Muchos barrios han sido espacios donde se han desarrollado distintos oficios artesanos e incluso son la herencia de los antiguos gremios. Son talleres cuyo equipamiento no requiere grandes espacios y cuya actividad está permitida por la normativa municipal. Por ejemplo, talleres de joyería, textiles, bordados, encajes, cesterías, etc.

Las similitudes que podemos encontrar con los artesanos rurales son evidentes ya que desarrollan los mismos oficios, emplean las mismas materias primas y los procesos productivos son los mismos. La mayoría de los casos son trabajadores autónomos que desarrollan en el taller todas las actividades necesarias para la gestión y comercialización de sus productos.

La diferencia más generalizada está en la falta de tradición familiar. Un gran número de estos artesanos impregna su actividad desde un punto de vista más artístico, de creación de objetos únicos, con valor propio, diferenciado claramente del producto elaborado de manera industrial. Esta actividad artística parte de una filosofía propia busca una mayor autenticidad y que de alguna forma, rechazan el sistema industrial existente. También buscan el mantenimiento de las tradiciones pero incorporando a su actividad el valor artístico y la modernidad.

Estos trabajadores tienen una amplia formación en la artesanía que desarrollan, en muchos casos muy especializada. Dicha formación les permite graduar y diferenciar cada una de las fases del proceso productivo como diseño, decoración, gestión,

comercialización, etc. Esta es otra diferencia que presentan con los artesanos rurales, los cuales no han seguido, ningún curso de formación necesario para desempeñar su labor, sino que han adquirido sus conocimientos, como consecuencia de la práctica diaria.

Si hablamos de los aspectos económicos de la actividad artesana en España, no podemos olvidar que en la actualidad, la artesanía sigue teniendo una gran importancia en el sector de la economía de algunas comunidades autónomas como Castilla la Mancha y en pueblos de la geografía española como Lagartera o Almagro, son un potencial importante de creación de empleo y crecimiento económico, pero con una necesidad de adaptación al nuevo concepto de taller artesano como empresa, con las obligaciones que esto conlleva, sin olvidar que además de ser una actividad económica tiene una trascendencia social, cultural y patrimonial.

Los problemas que presenta el sector artesano deben resolverse desde un punto de vista global, es necesario establecer una política integral y coherente que contemple no sólo el aspecto económico sino también el oficio artístico, cultural y patrimonial, que parece estar siempre relegado a un segundo término. Las distintas administraciones públicas, en el ámbito estatal, autonómico y local, deberían coordinarse de manera adecuada para conseguir que la artesanía sea una actividad de oficio artístico, cultural y productivo, para que se mantenga, se revitalice y alcance su máximo desarrollo.

La tendencia futura del sector artesano es de mantenimiento, en número de puestos de trabajo y en volumen de producción anual. Los datos estadísticos presentan un mantenimiento estable del número de talleres en las distintas Comunidades Autónomas en los últimos años y del valor de la producción anual, así como del número de empleos. El actual sistema de ayudas y subvenciones debe adaptarse a una política integral de apoyo y fomento que facilite el máximo desarrollo de todas las posibilidades que ofrece la artesanía.

Otro dato importante es la existencia de un gran número de artesanos que se muestra receloso ante las nuevas tecnologías y sus diferentes aplicaciones. Una de las razones que se utilizan para poner de manifiesto este recelo es la consideración de que las piezas que se realizan son únicas, buenas y perdurables, y eso no concuerda bien con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías ya que se perciben como algo más relacionado con el sistema industrial.

Es necesario, más información y formación para que la aceptación de las nuevas tecnologías y su aprovechamiento en el proceso artesanal y artístico. No podemos negar que la utilización de estas técnicas tiene una aplicación clara y en concreto en las fases de dibujo, de proyecto, de información y comercialización del mismo; sin olvidar los aspectos relacionados con la búsqueda de nuevas materias primas, los tratamientos novedosos de las mismas, los relacionados con la gestión de los talleres como: fiscalidad, contabilidad, marketing, escaparatismo, tratamiento de residuos, etc.

Es cierto que la artesanía es una actividad que se realiza de manera manual y con procedimientos tradicionales, centrados fundamentalmente en la elaboración

propiamente dicha de los distintos productos y la utilización de métodos y procedimientos con una gran herencia cultural, artística y patrimonial.

El papel de las nuevas tecnologías debería facilitar al artesano en su trabajo, rentabilizando al máximo su producción y gestión para conseguir un buen desarrollo de la actividad sin perder en ningún momento su esencia manual y tradicional, aún dentro de la modernidad. Las nuevas tecnologías no deben imponerse como un método único y exclusivo en los distintos aspectos del proceso productivo. Sobre todo, no pueden imponerse para transformar la actividad artesana desde su primera concepción y donde reside su base: el carácter manual y de prototipo.

En cuanto a la **situación socio-laboral** de la artesanía se muestra la información estadística existente, teniendo en cuenta el número de empresas y el número de trabajadores, clasificados por actividades y por Comunidades Autónomas. Se pone de manifiesto el perfil general del trabajador artesano y su importancia que tiene el hecho de ser un trabajo eminentemente familiar.

Como norma general en la mayoría de las Comunidades Autónomas, existe un registro de los talleres artesanos y de los maestros artesanos que trabajan en él, según establece la legislación actual. Cada una de las leyes autonómicas, fija los requisitos necesarios para considerar un taller como empresa artesana. Esto permite poder acceder a subvenciones y ayudas, que se establecen en las políticas de fomento de la artesanía.

En cuanto a los maestros artesanos existe un registro para los trabajadores artesanos que tienen esa categoría. Dicho registro se actualiza periódicamente y esto facilita el acceso de estos artesanos, a las ayudas existentes relacionadas con el fomento de la artesanía. Para poder pertenecer a esta categoría están fijados una serie de requisitos, que no varían sustancialmente en las distintas leyes de las Comunidades autónomas.

Con estos registros se elaboran las diferentes estadísticas, recogiendo entre otros datos, altas y bajas que se van produciendo a lo largo del año, que a su vez, nos permitiéndonos tener una evolución del sector. Esta información es la que se suele utilizar para que las autoridades establezcan las distintas políticas de fomento, subvenciones y ayuda. Las estadísticas que se presentan recogen la información de los años 2002 y 2003, pues esta es la última que se ha publicado hasta el momento. Sólo se recogen los datos que corresponden a las 12 actividades consideradas como artesanía artística. También se recogen los datos sobre las empresas y empleo por Comunidades Autónomas por tener éstas, transferidas las competencias en materia de artesanía.

Y la mayoría de las empresas o talleres artesanos están organizadas como microempresas, es decir, con menos de 10 trabajadores y un volumen de negocio anual menor de 2 millones de euros (siguiendo el criterio de la Recomendación de la Comisión Europea [C(2003)1422] de 6 de mayo de 2003 vigente a partir de 1 de enero de 2005, en el que se define lo que se considera microempresa). La estadística que se muestra a continuación indica el número de talleres artesanos registrados en el año 2003, que corresponde a un total 16.376, y su distribución por actividades:



Fuente: datos de la Fundación Española de Artesanía.

Tabla 22. Número de talleres.

Por actividades podemos ver:

1. Que los talleres de elaboración de muebles de madera registrados son 3.085 y representa un 18,8%.
2. Que los talleres dedicados a la cerámica registrados son 2.869 y representa un 17,5%
3. Que los talleres dedicados a la elaboración de objetos de madera registrados son 1.589 y representa un 9,7%
4. Que los talleres dedicados la actividad de piel y el cuero registrados son 1.574 y representa un 9,6%
5. Que los de talleres dedicados a la elaboración de instrumentos musicales registrados sólo son 275 y representa un 1,7%
6. Que los talleres registrados dedicados a la elaboración de productos relacionados con las fibras vegetales sólo son 392 talleres y representa un 2,4%
7. Que los talleres que se dedican a la elaboración de objetos de vidrio sólo son 429 talleres y que corresponde a un 2,6%.

La distribución territorial de estos talleres se desarrolla tanto en el ámbito rural como en el ámbito urbano. Algunas de estas zonas territoriales, son conocidas por actividades concretas y que mayoritariamente desempeñadas esta actividad en la zona, la fama ha llevado a la pervivencia de dicha actividad y a la continuación de la tradición. Por ejemplo, la cerámica de Talavera, la artesanía de la piel y el cuero en Ubrique; los bordados en Lagartera o Lorca.

Estos datos nos permiten poder afirmar:

1. Que no hay una actividad que predomine en el sector artesano en España
2. Que existe una gran variedad de productos
3. Que las políticas relacionadas con la artesanía no han conseguido eliminar el trabajo sumergido y potenciar la idea de oficio artístico
4. Se pone de manifiesto la gran riqueza cultural en cuanto a los oficios artísticos y su repercusión en la forma de microempresas de artesanía.
5. Que la mayoría los talleres están instalados en un local o en la propia vivienda
6. Que la mayoría de ellos desarrollan todas las fases del proceso productivo, incluido las actividades de promoción y comercialización ya que no disponen de puntos de venta de sus productos.

Otro aspecto importante es la distribución de estos talleres por Comunidades Autónomas durante el año 2003 y que corresponde a un número total de talleres de 16.376.



Fuente: datos de la Fundación Española de Artesanía

Tabla 23. Talleres por comunidades autónomas

El presente cuadro pone de manifiesto que la Comunidades Autónomas con mayor número de talleres son:

- | | |
|------------------|-------|
| 1. Andalucía con | 2.514 |
| 2. Cataluña con | 2.243 |
| 3. Madrid con | 2.230 |

4. Castilla y León con 1.632
5. y Castilla - La Mancha con 1.610

Y que las Comunidades con un menor número de talleres son:

1. La Rioja con 79
2. Cantabria con 165
3. Navarra con 225
4. y Canarias con 240

Otro dato importante es que se ha producido un aumento del número de talleres artesanos entre el año 2002 y el 2003. Ya que en el año 2002 había 15.961 talleres y en el año 2003 pasan a ser 16.376. Se trata pues, de un aumento de 415 talleres. Este dato tan significativo confirma la idea del sector artesano como una actividad económica no sólo se mantiene sino que está en crecimiento.

Me gustaría incorporar otro cuadro muy significativo en cuanto al valor de producción de estos talleres, sin olvidar que estoy manejando datos relacionados con los talleres que están registrados, pues es conocido que existen otros muchos que no lo están. Los datos están expresados en miles de euros, y comparando los años 2002 y 2003 por Comunidades Autónomas.

VALOR DE LA PRODUCCIÓN AÑOS 2002-2003

COMUNIDAD AUTÓNOMA	VALOR DE LA PRODUCCIÓN %			
	AÑO 2002		AÑO 2003	
ANDALUCÍA	247.325,04	28%	238.412,22	26%
ARAGÓN	23.462,91	3%	22.532,36	2%
ASTURIAS	12.931,38	1%	12.270,83	1%
BALEARES	16.919,70	2%	18.832,60	2%
CANARIAS	6.257,14	1%	7.231,17	1%
CANTABRIA	7.313,12	1%	7.563,52	1%
CASTILLA - LA MANCHA	75.498,36	8%	87.979,96	9%
CASTILLA LEÓN	42.831,03	5%	44.790,66	5%
CATALUÑA	101.870,85	11%	119.316,96	13%
EXTREMADURA	16.503,78	2%	15.590,90	2%
GALICIA	33.993,24	4%	38.999,05	4%
MADRID	129.920,09	14%	130.204,12	14%
MURCIA	21.732,60	2%	22.991,80	2%
NAVARRA	22.415,35	3%	22.187,81	2%
PAÍS VASCO	23.121,20	3%	22.315,32	2%
LA RIOJA	4.711,93	1%	4.654,47	1%
COMUNIDAD VALENCIANA	109.522,44	12%	113.400,32	12%
TOTAL	896.330,16	100%	929.274,07	100%

Fuente: Datos facilitados por la Fundación Española de Artesanía.

Tabla 24. Valores de producción.

Los datos que se han presentado nos permiten decir que en el año 2002, la Comunidad Autónoma con una mayor producción fue:

1. Andalucía con 247.325,04 miles de euros, es decir, un 28% de la producción total de dicha comunidad.
2. Madrid con 129.920,09 miles de euros, es decir, el 14%, de la producción total de dicha comunidad.
3. y Comunidad Valenciana con 109.522,44, miles de euros, es decir, el 12% de la producción total de dicha comunidad.

Y en el año 2003 la Comunidad Autónoma con mayor producción:

1. Andalucía, con 238.412,22 miles de euros, es decir, el 26% del total de dicha comunidad.
2. Madrid con 130.204,12 miles de euros, es decir, el 14% de dicha comunidad.
3. Cataluña, con 119.316,96 miles de euros, es decir, el 13% del total.

Y ante estos datos se puede afirmar que el sector artesano por Comunidades Autónomas, en estos años, es un sector estable y que el valor de la producción se mantiene.

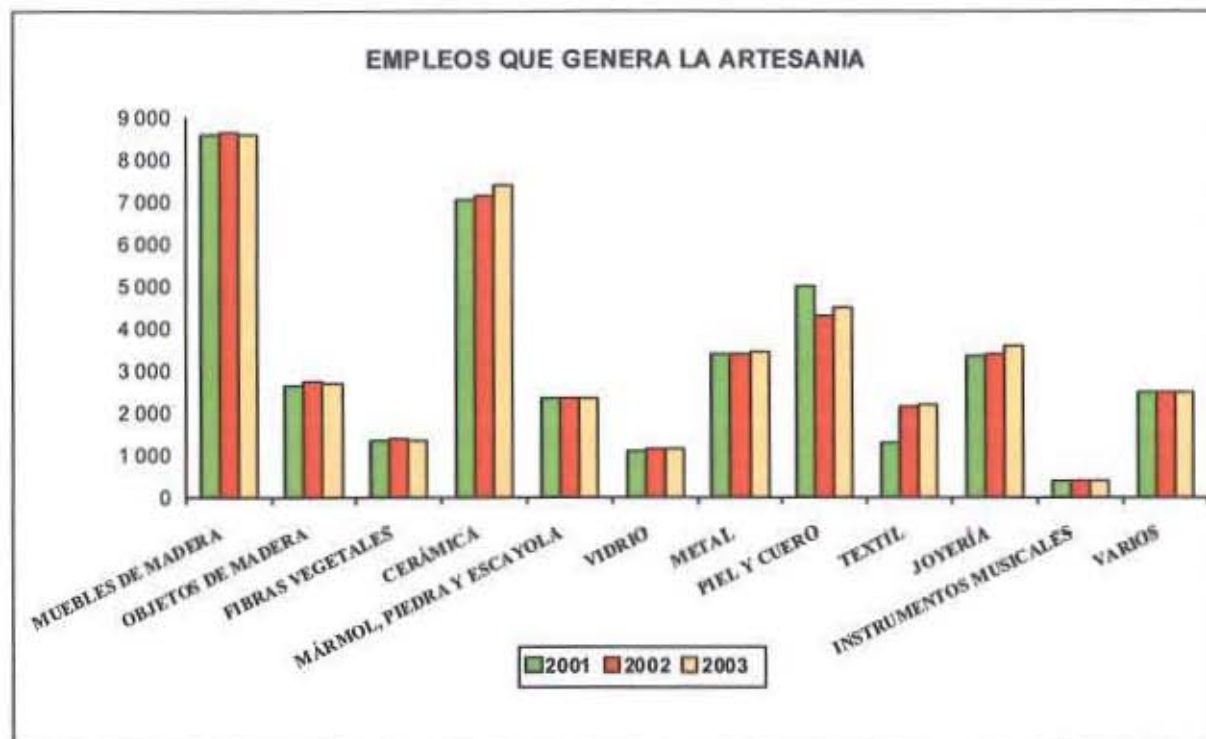
En cuanto a los trabajadores, lo que nos indican las estadísticas del año 2003, es que corresponde a 40.284 personas, y aproximadamente la mitad de ellos desarrollan su trabajo en el mundo rural.

La mayoría de los trabajadores registrados son trabajadores autónomos. Siendo escasa la existencia de trabajadores por cuenta ajena, posiblemente por la existencia del trabajo sumergido no controlado por las administraciones públicas. Conviene recordar que el Decreto 2530/70, de 20 de agosto, que regula el Régimen Especial de Trabajadores por cuenta propia o autónomos, en su artículo 2, entiende que el trabajador por cuenta propia o autónomo es aquel que realiza de forma habitual, personal y directa una actividad a título lucrativo, sin sujeción por ello a contrato de trabajo y puede utilice a su servicio otras personas remuneradas.

El siguiente cuadro, muestra de una forma gráfica el número de trabajadores y su evolución durante los años 2001, 2002 y 2003, por actividades y pone de manifiesto, una vez más la estabilidad de la artesanía con relación al número de empleos que genera. Esta estabilidad, no admite variaciones importantes ni movimientos de trabajadores y al hecho de estar constituidos como microempresas con menos de 10 trabajadores.

No podemos olvidar que la mujer en el sector artesano artístico, ha tenido una gran importancia, por ser mano de obra barata o gratuita. Esto se produce por que en la mayoría de los casos el propio núcleo de trabajo se desarrolla en vivienda.

En la actualidad, este aspecto se está modificando, ya que la mujer ha pasado de ser mera ayudante del taller artesano a convertirse en empresario. Y es en el medio rural, donde la mujer, se ha planteado la artesanía como un medio de vida, abriendo sus propios talleres para poder desempeñar un oficio y una forma de vida. Esto permite poder mantener sus propias raíces y vivir en su propio pueblo.



Fuente Fundación Española de Artesanía

Tabla 25. Evolución de empleos artesanos.

Esto mismo ha sucedido en la artesanía que se desarrolla en las ciudades. En algunos casos, la formación (fundamentalmente con estudios de diseño) está ligada al hecho de abrir sus propios talleres y, al igual que en el ámbito rural, realizan todas las tareas propias del proceso productivo (un ejemplo de ello lo podemos constatar en las ferias de artesanía que se desarrollan en las ciudades). Facilitando el autoempleo. Una de las mayores dificultades que encuentran los empresarios artesanos es la de encontrar mano de obra cualificada.

La legislación vigente impone una serie de obligaciones, fundamentalmente económicas, que no pueden ser asumidos por los empresarios artesanos. La figura del alumno en prácticas no está asumida como el equivalente a la figura del aprendiz, además en esta nueva figura, el tiempo estipulado para que se realicen las prácticas tiene una asignación horaria muy escasa, es decir una vez más los planes educativos y en concreto los de diseño, están desconectados de la realidad laboral actual.

Este es un problema importante para la artesanía artística, pues dificulta la continuidad en el oficio, y necesitaría de una solución integral. Nos encontramos con centros de enseñanzas artísticas donde la formación que se imparte es buena pero no existen empresas que consideren estos centros como los lugares donde podrían adquirir mano de obra cualificada. Por otro lado, en lugares como Alcoy si se ha producido esta integración entre el centro de enseñanzas artísticas y la empresa, con unos buenos resultados para ambos. Es un problema que conlleva otro problema importante, y que está ligado a la desconexión de las políticas educativas, empresariales (dentro del sector artesano) y que chocan de lleno con la ley de Patrimonio Artístico de 1.985.

Los talleres y las empresas artesanas artísticas, se han mantenido gracias a la mano de obra que proporciona la propia familia. Se trata, pues de una herencia cultural que se transmite de padres a hijos. Actualmente muchos talleres y empresas siguen siendo una herencia de padres a hijos, lo que permite la pervivencia de la actividad. Pero ha existido también, otro interés, en esta transmisión de conocimientos y ha sido el interés por mantener las tradiciones conocidas y los antiguos oficios, que ha permitido establecer la continuidad de estos talleres en manos de jóvenes.

No obstante la pervivencia de este sector económico, como cualquier otro se fundamenta principalmente en dos aspectos fundamentalmente que son:

1. La mano de obra y en el cambio generacional que se debe producir. Este cambio generacional, se convierte en un problema, para la artesanías artísticas, ya que se sigue pensando en la insustituible figura del aprendiz tal, dentro de un taller, olvidando que el aprendizaje del oficio se puede realizar en los centros especializados en ello y con una buena planificación de prácticas en empresas se podría dar solución a este problema de transmisión generacional del oficio.
2. La falta de información sobre las posibilidades reales de la artesanía artística; de los distintos medios de acceso a este sector y en consecuencia la carencia de una política integral de fomento que debería abordar, el aspecto formativo y el de gestión. De esta forma desaparecería la idea generalizada entre los jóvenes que perciben la artesanía como un sector sin futuro donde no es posible desarrollar una carrera profesional.

La consejera de Turismo y Artesanía, Magdalena Valerio, presentó el pasado 27 de Mayo, ante la Comisión correspondiente de las Cortes de Castilla - La Mancha, el Plan de Ordenación y Promoción de la Artesanía (POPA), aprobado por el Consejo de Gobierno el pasado 27 de mayo, con el **objetivo de situar la artesanía de nuestra región en una posición de modernidad productiva y empresarial**. Ha recibido la valoración positiva del sector a través de la Federación Regional de Asociaciones de Artesanos de Castilla – La Mancha (FRACAMAN).

En este Plan se ha desarrollado con la participación de las asociaciones de artesanos, con las que se han mantenido 24 reuniones y jornadas técnicas, se ha contado con 16 Direcciones Generales de la Junta de Comunidades y con los Institutos de la Mujer y de la Juventud

Este Plan de Ordenación y Promoción de la Artesanía en Castilla - La Mancha que nace con el consenso del propio sector y de la mayoría de los agentes sociales y económicos implicados, su transversalidad y la perspectiva integral en la definición de las estrategias y actuaciones diseñadas para aprovechar las fortalezas del sector y disminuir sus debilidades.

Cuenta con un presupuesto de 42.879.901 €, de los cuales, más de 30 millones de euros, es decir, el 70,28 % se destinarán a dos de las cuatro líneas estratégicas del POPA:

1. Mejorar la competitividad y modernización de las empresas artesanas
2. Promoción y comercialización de los productos y servicios artesanos.

En total, el POPA se compone de cuatro líneas estratégicas, 31 programas y 70 líneas de actuación: constituye

1. La primera línea estratégica, La Ordenación del Sector, está dotada con 6.800.000 € (el 15,87 %) y seis programas de actuación, entre los que destacan el fomento de la investigación y conservación de las tradiciones artesanas, el apoyo al asociacionismo y la dotación de medios para la ordenación y promoción de esta actividad económica.
2. La segunda línea estratégica, Mejora de la Competitividad y Modernización de las Empresas Artesanas se desarrollará a través de diez programas de actuación y es la que contará con mayor dotación económica: 19.024.691 € (44,37%). Consta de diez programas de innovación, diseño y tecnologías de la información aplicadas a la actividad artesana, las fórmulas mercantiles y societarias, la normativa sobre productos y servicios artesanos, las incorporaciones al sector y el cumplimiento de las normativas medioambiental y de riesgos laborales.
3. La tercera línea estratégica, la de Promoción y Comercialización de los Productos y Servicios Artesanos, con un presupuesto de 11.111.000 € (25,91 %) Entre los programas incluidos en este apartado, está el vincular la artesanía con el turismo, que supondrá una vía de ampliación del mercado de los productos artesanos, a través de la ejecución de un Plan de Rutas Turísticas Artesanas y la inclusión de talleres artesanos en iniciativas de turismo industrial. También forman parte de esta línea la comercialización agrupada, la integración con trabajos de restauración y rehabilitación, los estudios de mercado, la ordenación de ferias del sector, la creación de marcas de artesanía y la promoción y publicidad.
4. La cuarta línea estratégica, Recursos Humanos, está dotada con un presupuesto de 5.941.243 € (13,86%). Los programas planteados se ocuparán de la incorporación de aprendices y técnicos a la actividad artesana, la formación de los profesionales del sector y la adecuación al Sistema Nacional de Cualificaciones.

Para la financiación del POPA, que se desarrollará entre los años 2008 y 2012, participarán la Dirección General de Artesanía, con una aportación de 26.078.967 €; la Dirección General de Promoción Empresarial, de la Consejería de Industria y

Sociedad de la Información, que aportará 6.397.263 €; la Dirección General de Trabajo y Empleo, que contribuirá con 4.584.589 €; el SEPECAM, que aportará 5.041.243 € y la Dirección General de Salud y Seguridad Laboral, con una aportación de 767.839 €. ⁵⁶

4.6.3 Lagartera.

Lagartera es un pueblo pequeño perteneciente a la provincia de Toledo. Tiene 1.591 habitantes y se halla situado en el Campo de Arañuelo.

El suelo de esta comarca está constituido por aluviones terciarios y cuaternarios, entre los que predominan las formaciones del mioceno. El relieve lo componen gneis, granitos y cuarcitas.

El aprovechamiento principal es la ganadería, el turismo y la artesanía en bordados propios e importados. En su paisaje agrario nos encontramos principalmente con encinas, robles y alcornoques. El modo de explotación agrícola es el latifundio. Diremos también que el olivo es, así mismo, de gran importancia para esta zona.

A continuación voy a hablar un poco de cómo se va poblando el Campo de Arañuelo que, después de diversos avatares y de ser tierra de nadie, durante los reinados de Alfonso VI y Alfonso VIII se van configurando los pueblos y sobre todo el que a nosotros nos interesa, Lagartera.

El poblamiento en el Campo de Arañuelo se sabe que es antiguo ya que se han encontrado hachas de piedra en Almaraz, torreón, cueva de Mingo Moro, Majadas, Lagartera, Torralba de Oropesa, Puente del Arzobispo, Herrerueta de Oropesa, Valdeverdeja y El Gordo.

Después llegaron las Celtas de los que, aparte de su toponimia, se conservan pocos testimonios.

De la época romana se conservan las calzadas y muchos restos repartidos por todo la comarca, como El Gordo, Oropesa, Navalcán, Almaraz, Lagartera, etc.

Más tarde, hacia el siglo XIII, surgen otros pueblos, todos ellos dependientes de Oropesa, ya bien por su explotación agrícola (Alcañizo, Herrerueta, Lagartera, etc) como industrial (Calerueta) o bien militar (Torralba, Torrico, San Julián).

Poco a poco, y partiendo del entorno geográfico, vamos viendo cómo nace una población: Lagartera. Uno de los datos históricos más importante es el nombramiento de "villa por privilegio de Felipe III, otorgado en 1642, dado en Madrid el 21 de enero", perteneciendo hasta este momento al condado de Oropesa.

⁵⁶ ANEXO informe 1/08 de consejo social.

En la actualidad su población va decreciendo, al igual que decrece la actividad manufacturera.

Años	2003	2004	2005	2006	2007
Habitantes	1.701	1.652	1.621	1.556	1.591

Fuente: INE.

Tabla 26. Evolución demográfica.



Libro de Villa de Lagartera

En el **libro de Villa** del pueblo se recoge el nombre como *La Gartera*. Esta palabra corresponde al sonido árabe de dos posibles palabras:

1. "la garita" que significa la casa del guardia, o una habitación, o mapa y una de sus posibles traducciones es lugar donde se acaba el mapa o donde se termina el territorio.
2. "la jareta" que significa habitación, piedra grande, garita de policía. Estos espacios se situaban en el límite del territorio.
3. Todo esto hace pensar que el nombre corresponde al sonido árabe del verbo "la kat era", es decir, "la gartera". Que se puede traducir por lugar donde se acaba el mapa o donde se termina el territorio.

GARITA	La guardia	الحارس
	La casa de la guardia	غرفة البواب
	Aseo (baño)	بيت الراحة
	Aseo (baño)	دورة المياه

JARETA	Habitación	حجرة
	Habitación	حجر
	Piedra grande (mojón)	موضع النكة
	Garita de policía	او الشريطة (من السراويل او غيرها)

Cuadro 10. Equivalencias castellano - árabe.

Existe una leyenda en el que se atribuye el nombre de Lagartera al primer poblador mozárabe conocido con el nombre de "tío Gatera". Se dice que construyó un molino junto al arroyo. Por los datos encontrados podemos incluir dentro de aspecto de leyenda que en el siglo XVI se creara una escuela propia del bordado, a cargo de Isabel, Catalina y Ana, pues en este siglo cualquier escuela, o taller o comercio tenía que estar autorizado por el gremio de bordadores. No se han encontrado documentos que demuestren que en Toledo, Cáceres o Ávila existiera tal organización. Si se sabe que en las Catedrales o monasterios de estas ciudades se realizaban y autorizaban trabajos bordados para uso propio.

Los bienes del pueblo, por tradición han sido siempre comunitarios y en la actualidad, bajo esa organización quedan los Dehesones, que se comparte con nueve pueblos de la Campana de Oropesa.

Razones culturales. Un ejemplo, su traje.

El arte, en sus diferentes manifestaciones, es otra rica fuente de información, que en este pueblo se ha incorporado como una característica de vida cotidiana. Esta vivencia e influencia artística, es una forma de vida y permite que hacia los años 70, Cándido Fernández López creó el eslogan comercial para su principal fuente de ingresos económicos. La artesanía del bordado y del encaje: **"Lagartera Cuna y Museo del Bordado."**

Lagartera, y en concreto su traje nos sirve de ejemplo para constatar que sus tradiciones y su forma de vivir, están cimentadas en el arte y en un conjunto de comportamientos "ritualizados", casi de una forma profundamente litúrgica; cada vez que nos referimos al traje o se actúa sobre ellos. Todo tiene un orden, un momento y una forma.

En este razonamiento, el traje típico de Lagartera, es un "objeto" de análisis, pues nos muestra una tradición que está en constante transformación, es un Patrimonio Etnográfico vivo, valorado, apreciado y cuidado.

Cuando hablamos del traje, no sólo hablamos de una pieza tradicional, es una fuente de inspiración utilizada como información de modelos, diseños, motivos decorativos, etc., aplicados a una manufactura textil tradicional, y es también una fuente de información para artistas de reconocido prestigio como Zurbarán, Murillo, Amadeo Roca, Marcial Moreno, etc. y para docentes como Pilar González, etc.

Los testimonios que existen, nos permiten considerar este traje, como una parte de Nuestro Patrimonio Cultural vivo y en evolución. Sabemos, siempre por referencias históricas, que el traje es antiguo; por ejemplo:

"Lagartera: v.(villa) con ayunt. en la prov. de Toledo (18 leg.), part. jud. del Puente del Arzobispo (2), aud. terr. de Madrid (25), dióc. de Ávila (19), c.g. de Castilla la Nueva. (...) Esta v. es de fundación moderna, no entendiendo su antigüedad de los años 1320 al 25 en el reinado de D. Fernando IV: su nombre propio parece ser de La Gartera. Es notable en esta v. el traje de las mujeres: usan sayuelos de tisú sobre muchos manteos de colores redondos y cortos, gorgueras bordadas de negro, medias encarnadas bordados de seda de colores, zapatos picados con alto tacón y largos lazos, y mucho oro y corales al cuello, que acompañando generalmente unas caras bonitas, alto pecho, delgada cintura y abundante cabellera, las presenta sumamente graciosas."⁵⁷

O ese vocabulario que se conserva y que ya se utilizaba en el siglo XV. Así lo recoge Fray Hernando de Talavera, catedrático de Salamanca, confesor de los Reyes Católicos, escribía en las *Desmasías en el vestir y en el comer*, (tomo VII):

"Vengo a las alcadoras labradas y cintas de muchas maneras plegadas. Ya las usaban cortas, ya muy largas, ya randadas, ya plegadas, ya con los cabezones como camisas de mujer costosamente labradas"⁵⁸

Y refiriéndose al atuendo femenino añade:

"solían usar gorgueras que cubrían las espaldas y los pechos como arriba se tocaban aunque eran tan delgadas labradas, y randadas, que se podía traslucir la blancura dellos"⁵⁹

Existen personas que consideran que el traje y todo lo que se desarrolla a su alrededor ocurre por "casualidad" dando a esta palabra el significado de "hecho ocurrido al azar", sin darles la trascendencia que en realidad tienen estos hechos llamados casuales, los cuales, a menudo, son los más significativos en la vida del hombre, sobre todo en lo referente a los encuentros y conocimiento de las gentes, quienes influyen en la vida humana, mucho más que los objetos o que los países.

El traje es un eslabón de una cadena, es la ceniza y la cimentación de una manufactura tradicional, (que ya tiene un siglo de historia). En esta mentalidad avanzada la mujer lagarterana, utilizó y utiliza su traje para fortalecer la fuente de ingresos económicos más importante de este pueblo. El hombre ayuda y colabora en esta economía terciaria y se alterna con la escasa agricultura y la ganadería. Si tuviéramos que separar roles, la ganadería y la agricultura corresponderían al hombre y el mercado del bordado a la mujer.

El traje transforma la historia particular de cada ser humano que lo usa, encierra la total originalidad de los hechos que le toca vivir, como consecuencia de sus propios deseos y pensamientos. Este traje de mujer es profundamente barroco, no sólo por

⁵⁷ MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, tomo X, Madrid 1847.

⁵⁸ Fray HERNANDO de TALAVERA, *Desmasías en el vestir y en el comer*, (tomo VII)

⁵⁹ Fray HERNANDO de TALAVERA Op. Cit. (tomo VII)

el contenido de piezas sino también por la composición y el colorido estético. El traje del hombre es austero y junto a la mujer, lo que se consigue es potenciar el colorido y el barroquismo del traje femenino.

Todos estos conceptos son abstractos y por lo tanto difíciles de exponer. Mas, los seres sensibilizados para la captación, que saben aquilatar su propia experiencia, pueden reconocer en el efecto, la causa que lo motivó. Así, asombrará a otros el encadenamiento sucesivo de hechos que se llama historia de cada vida, pero no al protagonista de ella, porque él puede descubrir las causas que fueron engendrando tales efectos. La vivencia y protección que existen, nos permiten considerar este traje, como una parte del Patrimonio Cultural vivo y en evolución. Sabemos, siempre por referencias históricas, que el traje es antiguo; por ejemplo:

"Esta v. es de fundación moderna, no entendiendo su antigüedad de los años 1320 al 25 en el reinado de D. Fernando III: su nombre propio parece ser de La Gartera. Es notable en esta v. el traje de las mujeres: usan sayuelos de tisú sobre muchos manteos de colores redondos y cortos, gorgueras bordadas de negro, medias encarnadas bordados de seda de colores, zapatos picados con alto tacón y largos lazos, y mucho oro y corales al cuello, que acompañando generalmente unas caras bonitas, alto pecho, delgada cintura y abundante cabellera, las presenta sumamente graciosas.⁶⁰

El análisis que se presenta, intenta mostrar un "alfabeto" utilizando cada una de los elementos que integran el traje típico y así poder establecer una definición corporal, en el que el cuerpo y el lugar se someten sin violencia a ese rigor; las ideas y las imágenes se encuentran en su propia belleza.

Para esta ejemplarización se ha utilizado el método y contextualización planteado por Edgard T. Hall y que se recoge en su libro *Más allá de la cultura*. En este planteamiento no se olvida toda la problemática que hay en la relación a ¿Qué es un modelo? O bien ¿Qué clase de modelo de trabajo, se utiliza?. Si bien existen muchos modelos distintos. Como todos saben, **los modelos mecánicos**, nos muestran cómo funcionan las máquinas y los procesos. **Los modelos de hacer** nos muestran como se reproducen las cosas. **Los modelos naturales** nos facilitarán completar los errores de la memoria visual. **Los modelos teóricos** nos muestran la forma de expresar simbólicamente determinadas cualidades, cantidades y relaciones que se encuentran en la vida. **Los modelos teóricos no matemáticos**, sobre todo, son los más utilizados por los antropólogos, ya que están enraizados en la cultura. Dado que la propia cultura consiste en una serie de modelos situacionales de comportamiento y pensamiento, estos, suelen ser versiones muy abstractas de partes de los modelos que constituyen toda la cultura. El tema es complejo pues como dice Hall (1978: 21) "Al construir sus modelos culturales, la mayor parte de los antropólogos tienen en cuenta que existen distintos niveles de comportamiento:

⁶⁰ MADDOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, tomo X, Madrid 1847.

abierto y secreto, implícito y explícito, cosas de las que se habla y cosas de que no se habla."⁶¹

El traje como definición corporal, está sometido a una evolución, ya que no olvida que La Cultura es el medio de comunicación por excelencia del hombre y en concreto de este pueblo; no existe ningún aspecto que no toque y altere. Esto es lo que significa la personalidad, el como los individuos se expresan (incluyendo las demostraciones de emoción), la forma en que piensan, el como se mueven, el cómo resuelven los problemas, el como plantean y proyectan, el cómo funcionan y se organizan su comodidad y utilidad.

¿Qué puede decirnos el cuerpo? Es como una casa, un albergue, es la morada de la persona, del individuo. Es su comunicación familiar, con lo privado y lo público. Es el espacio de relaciones con el tiempo, con las ideas, con la cultura, con los demás y consigo mismo. Es Mucho. El traje además interactúa con las personas, con la sincronización con otras personas o no, el tipo de ritmo con que se mueven, etc. Se trata pues de una "sincronía", es en sí mismo una forma de comunicación. Los mensajes del cuerpo rara vez no son ciertos y están mucho más cerca de los mensajes verdaderos.

Y es mucho más patente cuando se utiliza un traje tradicional. Esto significa que los movimientos humanos están ligados entre sí por jerarquías de ritmos que son específicos y se manifiestan en el movimiento corporal. Es una cultura, tiene su propia forma característica de locomoción, de sentarse, de levantarse, de reclinarse y de gesticular. Por tanto la sincronización, el tiempo y el ritmo están relacionados.

Este lenguaje corporal, intrínseco con la utilización del traje, por tanto, está culturalmente determinado y debe ser interpretado desde el fondo cultural del pueblo.

Cada vez más la distancia cultural, hacia los componentes etnográficos, en situaciones nuevas y desconocidas, en las que es más probable que uno dependa de interpretaciones de indicadores no verbales, las posibilidades de acertar disminuyen conforme aumenta la distancia cultural. Es cierto que la quiné tica y la postura son fáciles de ver. El movimiento sincrónico ocurre en otro nivel más profundo; si bien los ritmos reales pueden ser distintos, están representados en todos los grupos.

Este proceso de utilización de un método, en el que se entienda *El traje típico como definición corporal*, no es fácil de comprender, porque la mayoría de nosotros estamos acostumbrados a tratar con sistemas de comunicación de segunda, tercera y cuarta generación, como el lenguaje y la escritura.

Cuando se piensa en el traje típico se piensa en otra idea: **cultura** pasa a ser un modo socialmente adquirido de pensar, de sentir y de actuar de las personas que

⁶¹ HALL, E.T. *Más allá de la cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. Pág 21

integran una comunidad determinada. Y las culturas mantienen su continuidad mediante el proceso de culturalización.

Por todos es sabido que al estudiar las diferencias culturales, es importante guardarse del hábito mental conocido por *etnocentrismo*, que surge de no apreciar los trascendentales efectos que crea en la vida humana. Sin embargo, ésta no puede explicar cómo y por qué cambian las culturas.

En tanto que la culturalización designa el proceso por el que la cultura se transmite de una generación a otra, la difusión se refiere al proceso por el que la cultura se transmite de una sociedad a otra. La difusión, no es automática y adolece de grandes limitaciones como principio explicativo. Dos sociedades vecinas pueden tener culturas muy similares, pero también muy dispares.

La cultura, tal como se define se compone tanto de acontecimientos propios de la vida mental como de hechos propios de la conducta. A diferencia de otros animales sociales que sólo poseen culturas rudimentarias, los seres humanos pueden describir sus pensamientos y su conducta desde su propio punto de vista. Al estudiar las culturas humanas, hay que explicitar, pues, si se expresa el punto de vista del participante nativo o del observador.

Las estrategias de investigación son modelos básicos o paradigmas que organizan la recogida de datos y la formulación de hipótesis. La estrategia de investigación seguida por el autor es el materialismo cultural, debido a que, en su experiencia, esta estrategia ha demostrado ser capaz de generar conjuntos de teorías más amplios y coherentes que los producidos bajo los auspicios de las estrategias alternativas. Sin embargo, hay que prestar gran atención a puntos de vista alternativos.

La cultura es compartida, si solamente es una persona la que hace o piensa una cosa, este pensamiento o acción constituyen un hábito personal y no un rasgo cultural. Para que un pensamiento o una acción puedan ser consideradas Como rasgos culturales, deberán ser comunes aun grupo de personas o a una población. Incluso si un comportamiento no fuera practicado por un gran número de individuos, podría considerarse cultural si la mayoría de las personas lo juzgan apropiado. La idea de que el matrimonio debería estar constituido por un solo hombre y una sola mujer es un rasgo cultural de nuestra sociedad. La mayoría de los occidentales comparten esta idea y actúan en consecuencia cuando se casan.

Cuando hablamos de las costumbres comunes a una sociedad, y éstas constituyen el interés principal, entonces, estamos refiriendo a una **cultura**.

En esta ejemplarización se ha tenido en cuenta los siguientes aspectos:

- Los contextos culturales.
- Los caracteres fijos y semifijos de la cultura.
- Los rasgos formales e informales de la cultura.

En cuanto a los contextos culturales:

Recordaremos que en las culturas de contexto alto es muy visible. Funciona a un nivel de conciencia alto y se valora conscientemente. Todo lo dicho sugiere que:

1. La sincronía que utilizan las personas suele estar enraizada en la biología y es modificada por la cultura. Esta constituye un índice de como van las cosas y puede ser una fuente, inconsciente de gran tensión. La distorsión de la sincronización puede interferir en el trabajo y en cualquier actividad de grupo. Quizás una de las equivocaciones de las cadenas de producción sea que son imposibles de sincronizar y que no sincronizan con los trabajadores.
2. El arte, es decir, público y el artista forman parte del mismo proceso. Si analizamos las posibles reacciones, ante una forma artística, nos podemos encontrar con:
 - Nos podemos encontrar con un artista que no representa la sensación o el ritmo de una forma generalizada, o puede tener un estilo con el que no esté familiarizado, o puede estar expresando un aspecto disociado del comportamiento que haga sentirse incómodo a todo el mundo.
 - Puede estar representando un aspecto no convencional del comportamiento o de la percepción. El ejemplo tipo son los retratos realizados por Mondrian sobre la corteza visual del cerebro.
 - Puede ser extranjero y estar presentándonos una pauta no familiar que no conectar con nuestra sensibilidad.

Hay otras razones que no se pueden olvidar como la pobreza de la técnica, que sea incompleto el texto o el mensaje, la pobreza cultural e intelectual, las incongruencias, etc. Podemos recordar en este momento el pensamiento de Hall (1978: 76) que dice: "En cierto sentido, la nueva luz sobre la sincronización del hombre revela que las relaciones del hombre con todas las formas artísticas son mucho más íntimas de lo que generalmente se supone; el hombre es arte y viceversa. No hay manera de separar estas dos entidades. La misma noción de que ambas estén aisladas constituye otro ejemplo de transferencia de la extensión."⁶²

La comunicación siempre se debe analizar en su contexto, en donde se debe situar la parte no verbal del mensaje y nos encontramos que los conocimientos de comunicación no verbal pueden dar lugar a abusos. Esto sucede cuando la gente atribuye un significado específico a los sistemas no verbales inconscientes. Los sistemas de comunicación no verbal, están *entretnejidos* en la personalidad del individuo y de la misma sociedad, incluso enraizados en cómo se experimenta el hecho de ser hombre o mujer. Una, de las muchas razones, que nos envuelven a la mayor parte de nosotros, es que es difícil aceptar la realidad del sistema no verbal

⁶² HALL. E. T. *Más allá de la cultura*, Barcelona. 1978, Gustavo Gili, Pág 76

del otro, porque implica modificar nuestra imagen y exigimos cambiar la que tenemos de nosotros.

De aquí que la Cultura es una buena herramienta y una de sus funciones consiste en proporcionar una pantalla muy selectiva que separa al hombre del mundo exterior. En sus muchas formas, la cultura decide a qué prestamos atención y qué ignoramos. Esta función de pantalla proporciona una estructura al mundo y protege al sistema nervioso de la sobrecarga de información.

Si nos centramos en la importancia del contexto, muy estudiado en los campos de la comunicación, sin embargo el proceso rara vez se describe. Posiblemente el problema radica en el código lingüístico más que en el contexto que da lugar a que varíen las proporciones del significado. Las reglas que determinan lo que uno percibe y aquello que no percibe no son simples, hay que tener en cuenta, por lo menos, cinco niveles de acontecimientos, y son:

- a. El asunto o actividad,
- b. La situación
- c. El estatus de uno en el sistema social
- d. La experiencia anterior
- e. y la cultura

Y no podemos olvidar que las pautas que determinan como se combinan estas cinco dimensiones se aprenden en los comienzos de la vida y en su mayor parte se dan por supuestas. Es decir, lo que un individuo elige recoger, sea consciente o inconsciente, es lo que da estructura y significación a su mundo. Además, lo que percibe es "lo que intenta conseguir al respecto.

La **situación** también determina lo que uno recoge y deja pasar a nivel consciente. El **estatus** dentro del sistema social también afecta a lo que se debe atender. Nuestra **manera de pensar** es bastante arbitraria y nos hace ver las ideas en lugar de los acontecimientos. Por esta razón el código, el contexto y el significado sólo pueden verse como distintos aspectos de un conocimiento.

Se entiende que una comunicación o un mensaje con texto alto es aquel en que la mayor parte de la información está en el contexto físico, o bien interiorizado por la persona y hay muy pocos elementos en la parte codificada, explícita y transmitida del mensaje. Una comunicación de contexto bajo es exactamente lo contrario, es decir, la mayor parte de la información se vuelca en el código explícito. Nos encontramos que los comportamientos del contexto alto, por definición, están enraizados en el pasado, cambian lentamente y son muy estables.

También se entiende que en la contextualización, probablemente, intervienen por lo menos dos procesos completamente distintos pero emparentados: uno dentro del organismo y otro fuera. El primero tiene lugar en el cerebro y está en función tanto de la experiencia pasada (contextualización interiorizada, programada) como de la estructura del sistema nervioso (contextualización innata), o bien de ambas cosas. La contextualización exterior comprende la situación y/o escenario en que ocurre un acontecimiento (contextualización situacional y/o ambiental).

En cuanto a los caracteres fijos y semifijos de la cultura:

Al hablar de los caracteres fijos y semifijos, es inevitable recordar la indeterminación cultural es función de los muchos niveles diferentes en que ocurren los sucesos culturales y del hecho de que es virtualmente imposible para un observador examinar simultáneamente, con igual grado de precisión, lo que ocurre en dos o más niveles de comportamiento o analíticos muy separados y tratando al mismo tiempo de hablar con elocuencia.

No olvidemos que la persona misma, está también programada por la cultura de modo masivamente superabundante. Si no fuera así, no podría hablar ni ejercer ninguna interacción, porque tardaría demasiado. Siempre que hablan las personas, entregan solamente parte del mensaje. El resto lo pone el que escucha. Mucho de lo que no se dice se sobrentiende. Pero las distintas culturas difieren en lo que queda tácito.

Por el contrario, en relación a lo que se suele creer, el comportamiento territorial para determinada fase de la vida es perfectamente fijo y rígido. Los límites de los territorios permanecen razonablemente constantes, así como los lugares destinados a actividades específicas dentro del territorio, como dormir, comer o relacionarse con el otro. El territorio es, en todos, los sentidos de la palabra una prolongación del organismo, marcada por señales visuales, vocales y olfativas. El hombre ha creado prolongaciones materiales de la territorialidad, así como señaladores territoriales visibles e invisibles. Por lo tanto, siendo la territorialidad relativamente fija, los investigadores han denominado este tipo de espacio en el nivel proxémico **espacio de caracteres fijos**, de fisonomía fija.

El espacio de caracteres fijos es uno de los modos fundamentales de organizar las actividades de los individuos y los grupos. Comprende manifestaciones materiales tanto como normas ocultas, interiorizadas, que rigen el comportamiento. Los edificios, por tanto, son una expresión de pautas de caracteres fijos, pero los edificios se agrupan de modos característicos y están divididos interiormente según normas o diseños culturalmente determinados. La disposición de aldeas, villas y ciudades y del campo entre ellas no es casual sino que sigue un plan, que cambia según el tiempo y la civilización.

Incluso el interior de la casa occidental está organizado espacialmente. No sólo hay espacios para funciones especiales. En el otro extremo de la escala está la cadena de montaje, una organización precisa de objetos en tiempo y espacio.

La relación entre espacio de caracteres fijos y personalidad, así como con la cultura, olvidan casi por completo el hecho de que la gente lleva consigo interiorizaciones del espacio de caracteres fijos aprendidas al principio de su vida.

Estos aspectos, junto con los rasgos informales, son los elementos que componen el despiece del traje típico y su relación con el cuerpo, el espacio y la cultura del pueblo. Otro aspecto que se debería tener en cuenta es la idea de imagen; que según nos dice Villafrañe:

"el problema es más complejo de lo que parece. La imagen como representación es la conceptualización más cotidiana que poseemos y, quizá por ello, se reduce este

fenómeno a unas cuantas manifestaciones. Sin embargo, el concepto de imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta. Es, por tanto, un concepto más amplio que el de representación icónica y, pese a que el análisis de ésta ha de constituir el objetivo último de este libro, conviene echar la vista atrás e intentar una explicación del fenómeno partiendo de los orígenes del mismo.”⁶³

En este análisis conceptual, con frecuencia, se olvida la influencia de la experiencia o de la “contextualización” innata.

Analicemos, pues otra de las necesidades especiales del individuo y en sus sentimientos sobre determinados espacios. En este pueblo de herencia las únicas necesidades proxémicas parecidas que tienen una aceptación general son las relacionadas con el status. (El traje es uno de estos elementos indicadores)

La idea de status esta unido al ego, a la capacidad adquisitiva y económica de la familia, a la clase social de la que hereda. Por tanto, si bien la gente acepta que la persona importante tenga un poder adquisitivo determinado, en cualquier otro caso las necesidades espaciales del sujeto son probablemente consideradas un narcisismo. Se reconocen los aspectos organizativos y del status, pero no las necesidades interiores.

En resumen, independientemente de las características tipológicamente intrínsecas del traje, como tejidos utilizados, cintas, antigüedad de las mismas, uno descubre que un hecho universal de los sistemas de información es que el significado se compone de: la comunicación, los antecedentes y la situación; (a las dos últimas las denominaremos contexto interno y externo).

Por tanto, lo que realmente se percibe es importante para comprender la naturaleza del contexto, es decir, el traje conlleva al menos, cinco influencias: el status, la actividad, el escenario, la experiencia y el hombre agrega otra dimensión crucial: **la cultura**.

La comunicación se entiende como un componente artístico y fuente de inspiración para nuevos modelos industrializables, por tanto el traje forma parte de lo que se entiende por contexto alto y utiliza formas artísticas. Actúa como una fuerza-cohesiva y unificadora, tienen gran duración y cambia lentamente.

Es posible crecer, vivir y madurar en esta cultura castellana, con poco o ningún conocimiento, en relación al traje, las leyes básicas de comportamiento hacen funcionar la vida y diferenciarse de todas las demás culturas próximas.

Entonces, ¿El traje típico permite conocer la estructura subyacente de la cultura del pueblo? Se debe ser consecuente con lo que se observe. Cualquiera de los sistemas y subsistemas culturales fundamentales puede servir para centrar la

⁶³ VILLAFRAÑE, J. *Introducción a la teoría de la imagen* Ed. Pirámide Madrid 2003 Pag. 30

observación. Este análisis nos acerca a los asuntos como la cultura material, las instituciones comerciales, el matrimonio y la familia, la organización social, el lenguaje, el sexo.

Es evidente que estamos analizando una cultura compleja y existen cientos de entramados situacionales distintos. Estos entramados están hechos de dialectos situacionales, dependencias materiales, personalidades y pautas de comportamiento, que se presentan en escenarios reconocidos y son adecuados para situaciones específicas. Este entramado situacional es una unidad viable mínima de la cultura que intento analizar, enseñar, transmitir y manejar como una entidad completa. Los entramados incluyen componentes lingüísticos, quinéticos, proxémicos, temporales, sociales, materiales, de personalidad, etc.

"El concepto de **entramado** no sólo es importante porque proporciona los fundamentos para identificar las unidades analíticas manejables, sino que el entramado puede ser útil cuando se aprende una nueva cultura. Además, el entramado será en último término el fundamento sobre el que se planeen en el futuro las ciudades y los edificios. Los entramados representan los materiales contexto en que se desenvuelve la cultura: los módulos en que debe basarse toda planificación."⁶⁴

Otro aspecto que se debe tener en cuenta es la idea de "*la cadena de acción*", es decir, el conjunto de acontecimientos en que habitualmente participan dos o más individuos. Así nos lo recuerdan muchos antropólogos, cuando se dice que los entramados, las cadenas de acción pueden ser simples, complejos o derivados. Cada acción dentro de un entramado tiene un comienzo, un clímax y un final, y comprende cierto número de etapas intermedias. La investigación sobre cómo se utiliza el espacio revela que el no tener en cuenta los datos pormenorizados sobre las cadenas de acción y los entramados situacionales en que se desarrollan puede dar lugar a la interrupción de la cadena. Es lo que ocurre cuando los espacios no encajan con las actividades de los habitantes.

El grado de compromiso, es lo que permite completar la cadena de acción, es una de las muchas formas en que varían la cultura. En general, es una forma que permite o no la continuidad de esta cultura de contexto alto, dada la gran participación entre las personas y su naturaleza cohesiva muy interreticular e innata.

Al afirmar que la cultura de este pueblo, se puede encuadrar en un contexto alto, lo digo porque las personas que viven en él, tienden a ser policrónicas; es decir, tienen capacidad para participar en muchas actividades distintas con varias personas diferentes en cualquier momento. Es un pueblo comerciante y plenamente integrado en la cultura mediterránea.

Considero de gran importancia, no sólo lo que dice la gente, sino porque lo dice, lo que hace, es decir, su folklore y su cultura. El folklore es folklore y debe tratarse como tal. Todo lo que se puede decir cuando se estudia cualquier aspecto de una cultura es: hay un sistema.

⁶⁴ HALL. Op. Cit. Pág 116

Las personas que viven según el sistema pueden decir muy poco sobre las leyes que gobiernan la manera de funcionar dicho sistema (sólo saben decir si se utiliza el sistema correctamente o si no); hay poca relación entre la forma manifiesta en que se expresa el sistema (las significaciones derivadas de él) y cómo está organizado, el sistema es ampliamente compartido, sin embargo tiene en su interior capacidad para distinguir los componentes del propio sistema.

El resultado, pues, del conocimiento se concreta, de forma triple, en conceptos, juicios y raciocinios. Ahora bien ninguna de estas formas podría lograr expresión o sería posible sin alguna modalidad de lenguaje. El lenguaje es, por tanto, el instrumento de que nos servimos para expresar los conceptos, formar los juicios y pensar o razonar, y el que, como tal instrumento, nos sirve para dar forma a aquellos.

Los conceptos sólo adquieren forma y, mediante ésta, existencia, cuando se les atribuye un término lingüístico que les represente y exprese. Por otra parte, la formación de juicios y el razonar sólo se hace posible porque los conceptos no sólo están en nuestra mente como ideas puras, sino representados por términos lingüísticos o, aunque no sea así, podemos encontrar en el acto de pensar una palabra que sea más o menos adecuada a esa pura idea.

De ahí que a la triple forma del resultado del conocimiento, conceptos, juicios y raciocinios, corresponda una también triple manifestación lingüística de los mismos: los términos, enunciados y conjuntos de enunciados.

El lenguaje no sólo está unido indisolublemente al conocimiento como su forma e instrumento y el alcance de este papel activo no está aún determinado científicamente pero, de acuerdo con A. Schaff ⁶⁵(1967: pp. 207 y ss), en este papel activo se pueden distinguir las siguientes manifestaciones:

- La sociedad de la que formamos parte nos transmite, junto con su lenguaje, una visión de las cosas y una determinada concepción de la vida que ha de influir en el conocer y pensar de cada individuo.
- Dada la irrevocable unidad indicada entre lenguaje y el conocimiento porque nos transmite el significado determinado que cada término posee según la definición que se le ha asignado socialmente.
- El individuo no sólo recibe el lenguaje de la sociedad, sino que participa también en su creación. A este respecto, el lenguaje es también mediador entre el pensamiento social y el pensamiento individual.
- El lenguaje suele influir en la forma de percibir la realidad.

⁶⁵ SCHAFF, A. *Lenguaje y Conocimiento*. México, Ed. Grijalbo, 1967.- 207 y ss

- En fin, el aspecto más importante en el papel activo del lenguaje en el conocimiento es, sin duda, su influencia, según su capacidad de abstracción y generalización.

Ya no se pone en duda que los estudios de Herder, Humboldt, Sapir-Worf y otros sobre la importancia del lenguaje y el desarrollo de la lingüística como trasmisor o filtro de pensamientos, modificando comportamientos e incluso tendencias, ya sea del tipo que sea.

El traje de Lagartera como definición corporal.

Al igual que la arquitectura, el traje, se construye con unos elementos fijos, constantes. Es también un juego de composición dependiendo de las piezas utilizadas. Es también un juego de distribución dependiendo de las variables de su uso. Sus piezas tienen una estructura combinatoria con una estrategia de orden que reúne a todos los fragmentos.

El traje, al igual que la arquitectura, fiel a su voluntad clásica, las partes remiten al todo y las piezas al conjunto y sus usos. Cuando se despieza no se destruye el traje, ni siquiera se descompone: se expone y se propone.

En el mundo actual sigue existiendo las relaciones propias con su propia cultura: sus relaciones con él mismo, con sus extensiones, sus instituciones, sus ideas, las cosas que lo rodean, así como sus costumbres y su lenguaje. Pero podemos intuir que en este caso, la relación del traje-cuerpo-pueblo, no coincide con:

"Encontramos testimonios de cómo el hombre se auto-humilla en el folklore, en las religiones, en las filosofías y en las instituciones, así como en la vida diaria. Sin duda, los procesos no caen dentro del campo del control consciente, sino que están profundamente metidos dentro de nosotros. Freud quedó tan impresionado por estos procesos que propuso la existencia de un instinto de muerte y construyó sus teorías entorno a la noción de que el hombre, inevitablemente, progresa a expensas de sí mismo. Freud creía que las energías básicas, las fuerzas del alibido del hombre, tienen que ser reprimidas con el objeto de que el hombre viva en grupos y que la energía del alibido se «sublimaba» en los impulsos creativos y cooperativos que han producido las instituciones modernas. Es decir, la creatividad es un producto secundario de la necesidad que tiene el hombre de reprimir sus impulsos básicos. Y de controlarse."⁶⁸

Las personas son dirigidas hacia moldes (de status y roles) para los que están desigualmente equipados. El problema radica en la creatividad y diversidad de los hombres frente a las necesidades bastante específicas de sus instituciones, pues la mayor parte de las culturas y de las instituciones que engendran representan soluciones altamente especializadas a problemas bastante específicos.

⁶⁸ HALL. E. T. Op. Cit. Pág 13

El hecho natural de pensar está muy modificado por la cultura e intencionalidades políticas. Se sabe también que el hombre occidental sólo utiliza una pequeña parte de sus capacidades mentales. Lo que llamamos pensamiento "lógico" no es más que una forma legítima de pensar muy valorada por los occidentales. No es la única, existen muchas más, pero esta es la más valorada y aceptada desde Sócrates. No puede coincidir por lo que ya he dicho, es el arte una forma de estar en el mundo actual.

"El hombre occidental considera su sistema lógico como sinónimo de la verdad. Para él es el único camino hacia la realidad".⁶⁷

El traje también puede ser analizado en su interacción compositiva con el cuerpo, y plantear la imagen que obtenemos desde un punto de vista teórico, definiendo los conceptos de orden, estructura y significación. Es menester ahora descender a la casuística que la operación de componer una imagen implica y explicar los hechos y los factores de los que ésta depende. Forzosamente esta explicación ha de ser genérica, ya que las infinitas posibilidades de variación de la imagen impiden tanto los juicios particulares como las afirmaciones categóricas.

En esto me refiero aun tipo de composición normativa, cuyo concepto define una forma de representación que asume el orden visual natural, el que impone nuestra percepción y del que deriva, en esta clase de composiciones, el propio orden intrínseco. En este sentido, la propiedad más destacada del orden de la percepción, la simplicidad, se constituye, asimismo, en la característica primordial de toda norma compositiva. En la composición de la imagen, salvo que existan razones justificadas en contrario, hay que tender siempre a la simplicidad ya la economía de medios.

El traje típico, se puede comprender desde los conceptos compositivos de una imagen, cuyos elementos bidimensionales pasan a ser tridimensionales, en el momento en que son utilizados.

Si analizamos el traje, sin olvidar que es una manifestación viva del Arte, con sus necesarias adaptaciones, no podemos olvidar las investigaciones de Justo Villafrañe cuando dice que **la composición**, no es más que un procedimiento por el cual, toda una serie de elementos al relacionarse con otros, adquieren identidad. Por tanto cualquier agente plástico tiene un cierto valor de significación en sí mismo, (en este caso el traje, los bordados los encajes).

Por eso valores individuales de los elementos en un contexto plástico siempre son relativos, puesto en la composición y el uso, se modifican potenciando o inhibiendo dichos valores. Valores que también quedan modificados por los contextos socio-políticos en donde se desarrollan.

La formalización teórica de los aspectos producidos por la composición de los elementos de una imagen plantea, generalmente, muchas dificultades; no obstante,

⁶⁷ HALL. Op. Cit. Pág 17

es posible enunciar una serie de hechos genéricos que la afectan, así como algunas consideraciones que pueden aclarar la naturaleza de esta operación.

Si la significación plástica⁶⁸, no se basa en factores semánticos, los cuales serían los más afectados para una pérdida de la iconicidad, sino en otros exclusivamente plásticos como proporciones, colores, formas, etc. Al mismo tiempo podemos establecer que las relaciones entre ellos pueden tener en cuenta aspectos como los contrastes, las simetrías, las direcciones, los equilibrios, etc. Las relaciones surgen de las propias características sensibles de los elementos y nunca se van a ver alterados por el grado de iconicidad.

No olvidemos que en composición existe un orden visual impuesto por el sistema perceptivo humano, y se manifiesta en:

- la tridimensionalidad
- las constancias
- y la organización perceptiva.

Los objetivos de la composición plástica en un traje como el que se analiza y los factores que la rigen son independientes del grado de iconicidad de la imagen creada. No olvidemos, algo que todos saben, que la composición de una imagen resulta más simple si su espacio tiene profundidad. La forma de organizarlo, es decir, si se establece una progresión decreciente de los tamaños de los objetos en función de la distancia y si la organización del espacio, la temporalidad en la representación asumen los criterios aceptados sobre la organización perceptiva.

Llegado este punto es conveniente indicar que la simplicidad no es antónimo o contraria de complejidad. En este sentido, las técnicas compositivas basadas en la simetría y la regularidad (tan utilizado en el sector textil), no suponen un resultado compositivo necesariamente simple. La complejidad compositiva implica normalmente, que posea mayores posibilidades de significación dentro de la diversidad que las relaciones plásticas pueden crear. Si éstos se utilizan para cumplir una sola función (el color y la textura para dar corporeidad a los objetos, la forma para delimitar el contorno de los mismos, los planos para albergar simplemente a otros elementos, etc.). No se articulan entre sí, para crear relaciones que no dependan de un único elemento y que posibiliten la superación de esa idea de la composición como simple suma de unos elementos, no será posible conseguir el efecto de totalidad que implica componer. Hay autor que a esta articulación del análisis lo denominan estructural y esta muy en relación a la elementalidad de las formas, no siempre es apreciada.

Por otro lado, hay que recordar que las investigaciones sobre este tema, tienen otros caminos de trabajo. La que se presenta aquí está relacionada con el concepto de

⁶⁸ Que es el resultado de la composición.

composición normativo. Es decir, el orden (o la ordenación) contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad, que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que dan lugar aún difícil proceso de organización del significado (tapices góticos).

No podemos negar que cualquier composición tiene una dependencia del efecto de totalidad y nunca de una adición de elementos. La composición es algo más, que la selección automática de un espacio y unos elementos. Por tanto, el efecto de totalidad es fácilmente visible. Podemos comprobar que el efecto de totalidad está muy relacionado con la idea de equilibrio compositivo. En este sentido Villafrañe no recuerda que:

"Cuando una imagen obtiene el equilibrio entre todos sus elementos y éstos pierden su autonomía en beneficio de la síntesis icónica, ésta adquiere un carácter de permanencia que, sobre todo, en el caso de la imagen aislada es fácilmente perceptible. Una vez más, este hecho depende en gran medida de la simplicidad de la estructura que sustenta la composición."⁶⁹

Los límites de la imagen resultan prolongables a izquierda y derecha en la segunda, por arriba y por abajo, mientras que, en la compuesta, dichos límites resultan infranqueables. Este efecto de totalidad ofrece a la imagen una impresión de unidad y no de multiplicidad.

En toda sociedad, las personas decoran o adornan su cuerpo. Los adornos pueden ser permanentes cicatrices, tatuajes, deformación de alguna parte del cuerpo. Por otro lado, también pueden ser temporales pinturas y objetos, como plumas, joyas, pieles y ropas que no se consideran de utilidad. Este tipo de decoración surge por consideraciones estéticas, las cuales varían de una cultura a otra. La forma de decoración misma depende de la tradición cultural. La ornamentación corporal incluye los aros en la nariz de las mujeres hindúes, el estiramiento del cuello de los Mangebetu de Africa central, los tatuajes de los hombres norteamericanos, la pintura corporal de Sudamérica, y los distintos adornos encontrados en casi todas las culturas.

El traje típico se considera un elemento de la **tradición popular**. La **tradición popular** es muy amplia e incluye todos los mitos, leyendas, cuentos populares, baladas, adivinanzas, refranes y supersticiones de un grupo cultural. En general, la tradición popular se transmite por vía oral, pero también puede aparecer escrita. Toda sociedad tiene un repertorio de historias que cuentan para entretenerse así mismos y enseñar a los niños. Algunos ejemplos de la tradición popular incluyen los cuentos de hadas y las leyendas que se narran sobre los héroes populares, como la confesión de George Wahington de haber talado un cerezo. La tradición popular no

⁶⁹ VILLAFRAÑE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid Prámide, 1985. Pág. 181

siempre puede separarse fácilmente de otras formas de arte, todo de la música y el baile, donde también se narran historias.

El traje como modelo organizativo contiene una serie de rasgos formales que se pueden concretar en el propio traje y en sus relaciones con las ceremonias, rituales y usos. Y unos rasgos informales que son los que se deducen de los componentes del propio traje, ya que determinados tejidos nos indican el status, la clase social, el nivel económico la presunción y las modas.

Para realizar el despiece de los elementos que componen los trajes los podemos clasificar de la siguiente forma:

EL TRAJE DE MUJER	
Traje de gala	Traje utilizado por la novia
Traje azul o completo	Utilizado por la mujer casada
Traje de fiesta	Traje en mangas de camisa, jubón con pañuelo de oro.
Traje de diario	Utilizado por las personas mayores
Traje de niña	Lo utiliza indistintamente el niño y la niña hasta la primera comunión.
EL TRAJE DE HOMBRE	
Traje de gala	Utilizado por el novio
Traje completo	Utilizado por el hombre casado
Traje de niño	Lo utiliza sólo el niño a partir a partir de la primera comunión.

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 11. Tipologías de traje de mujer y hombre de Lagartera.

TRAJE DE MUJER

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Cabeza	Mantellina	"De seda blanca, encima del pañuelo" (20)	Indistintamente de lana o seda adornada con cinta y puntilla blanca/hueso de seda (lo usan todas las que llevan el traje completo).	"Pañuelo de la cabeza, guardapiés y descalcita..." (1)
Cabeza	Cintas del moño	"Las puntas pueden quedar al mismo nivel que las lazadas o un poco más largas" (26)	La lazada es igual de larga que las puntas.	
Cabeza	Espumilla	"se coloca con las borlas al lado izquierdo, prendidas con horquillas de plata, (27) "La espumilla, de una gasa fina, se amarillea con azafrán" (46)	Se usa con el traje completo para ir a distintos actos.	Usos varios (baile, visitas, etc.).
Cabeza	Moño	"...el pelo se peina hacia arriba hasta la altura de la coronilla atándolo fuertemente con un cordón..." (7)	Se deja un poco de pelo para hacer los rizos, que se sujetan con horquillas de plata (en fiestas).	Es el único peinado.
En las orejas	Pendientes	"¡Qué guapa eres, qué bien te pones, cuánto me gustan tus atenciones, con las horquillas y pendientes, la cinta, el moño, me compromete!" (28)(sig) "Hemos definido en el pendiente lagarterano la clásica rueda de carro de dos arcos." (54)(sig)	Son de herradura.	De diferente tamaño según uso: diario o de fiesta.
Cabeza	Horquillas	"se hace un torcido en cada "rizo" y se coloca una horquilla de moño" (29)	a diario es una horquilla de moño, y de plata para fiesta con bola de filigrana. El rizo de pelo es uno para cada lado de la cabeza y detrás de la oreja.	
Cuello	Gargantilla	"Han de ser de tamaño moderado" (31) "En el concepto de collares entra la gargantilla"(51)	El tamaño depende del status social de la persona que lo utiliza y de la fiesta que se quiere celebrar. La gargantilla está formada por cuentas de filigrana de oro bajo y cruz o venera. No cubre todo el cuello, sólo dos tercios del mismo. El número de cuentas es de 22, ni más ni menos. Siempre 22.	

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Cuello	Corales	"Se trata de un collar o gargantilla de coral auténtico, de uno o dos torces, que lleva la dama, cuando viste el guardapié azul." (52) (sig)	Es un collar de coral que puede ser tallado, formado por dos, tres o cuatro collares unidos en uno sólo.	Sólo se usa con el traje completo.
Pecho	Joya	"En el traje lagarterano ha sido siempre prerrogativa de las mujeres casadas" (53)	La joya esta formada por dos piezas: Un lazo de cruz griega o cruz de San Andrés, realizado en tela de tisú dorada, de donde cuelga la joya de oro y se coloca en medio del pecho.	Sólo lo usan (por la calle) las mujeres casadas. Nunca para actos religiosos.
Cabeza	Pañuelo	Blanco: "...con cenefas de florecillas encarnadas" (55) (sig)	El pañuelo es blanco, pero la decoración depende del estado: Viuda, niña, luto etc.	Se usa para diario y con todo tipo de traje.
Cabeza	Pañuelo	De peso: "De seda colorado a la cabeza" (19)	De seda natural, rojo, con una franja verde como adorno.	Sólo se usa con el pañuelo de oro y jubón.
Cuello	Rosario	"Rosario estrellado, con incrustaciones de nácar" (18) (sig)	Es un rosario de cinco misterios, es de cuenta pequeña (como una lenteja) algunos tienen incrustaciones. Los misterios están separados por una medalla de la virgen o de Santiago, con filigranas y borlas rojas y laminilla de plata. El rosario termina con una medalla más grande y una borla más grande sin cruz.	Se usa con el traje completo. No para actos religiosos.
Cuello	Rosario de boda	Rosario estrellado, con incrustaciones de nácar" (18) (Sig)	Es un rosario de siete misterios y de cuentas (del tamaño de un garbanzo) con borlas rojas o rosadas de seda sólo en la cruz. Normalmente con incrustaciones de nácar tanto la cruz como las cuentas.	Sólo se usa para la ceremonia de boda.
Cuello	Rosario	Rosario de medallas: "Se cambia el rosario estrellado..." (25) (sig)	Se está introduciendo desde los años 80. Realizado en plata bañada en oro. No tiene borlas y sólo lleva santos.	Se usa para todos los actos. Es una forma de ostentación, no de tradición.
Cuello	Redecilla	"de hilo negro con nudo y una cuenta" (41)	Con traje de mantilla y primeros guardapiés.	Solo lo usan las niñas hasta que se les puede hacer moño.

Fuente: Elaboración propia

TRAJE DE MUJER

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Torso y brazos	Camisa	"Abotonada en puños y cabezón. Con botones hechos a mano.." (21) (sig)	Con botones de plata formando gemelo o unido a la tela para las niñas. Sus formas son variadas (corazones, flores, iniciales de la familia, su hierro).	"Mirailas y reparailas" que de Lagartera son, delgaditas de cintura y alegres de corazón"(15)
Torso y brazos	Camisa	"Abotonada en puños y cabezón. Con botones hechos a mano.." (21) (sig)	Es larga por debajo de la rodilla, de manga larga y de lienzo casero o algodón. Con puños y cuello bordados en negro o blanco con algo de amarillo.	La novia siempre en negro e igual que las niñas.
Torso y brazos	Camisa	De ras: "con pliegues gallegos en los puños" (33)	Es una camisa con las mangas plegadas y los puños bordados con muchos colores, y bien rematada con picos, etc.	Se usa con guardapiés colorado y hamallera.
Cintura	Faisa	"Faisal colocada alrededor de la cintura.." (54) (sig)	Nunca se ha utilizado esta palabra, se llama faisá. Es una pieza rectangular de color rojo rematada en azul, que se cruza por delante. De una cuarta de ancho.	Se utiliza para evitar que se caigan los guardapiés.
Cintura	Cinta de ceñir	"y sujeta con el ceñidor... para que las demás prendas no se resbalen de la cintura.." (2) (sig)	Nunca se ha utilizado esta palabra, se llama cinta de ceñir. Es una cinta de lana y algodón que sujeta la faisá, dando varias vueltas.	"Con vara y media de cinta Catorce vueltas te dí"
Hombros	Gorguera	De "ceazos"; "...la abertura por delante, que es donde lleva el mayor bordado." (33)	Es una pieza muy bordada. Negra para el traje completo.	
Hombros	Gorguera	"Tijidillos":	Es una gorguera negra bordada a tijidillo. Su utilización no se diferencia de la de "ceazos". Es menos apreciada porque es más sencilla.	Se considera más antigua que la de "ceazos".

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Hombros	Gorguera	Blanca:	Solo se usa para el verano, las viudas y mujeres mayores.	No se usa con el traje típico.
Hombros	Capotillo	"Va atado... para no verse el pecho" (12)	Suele ir bordado igual que la gorguera.	Su función es tapar la abertura de la gorguera.
Torso	Sayuelo	Blanco de tisú: "...sin "gayos"...ayustándose bien los cordones por delante para que quede finita la cintura.." (14)	Se usa para el traje que lleva jubón.	Su función es ajustar el pecho.
Torso	Sayuelo	De tisú: "Verde o azul, con "gayos". (34)	Sólo se usa con camisa de ras	Adorno que lleva el sayuelo en la parte de la espalda. (hace referencia a la lista que es de distinto color que el fondo)
Torso	Jubón	"Abrochado con corchetes adelante. Ha de verse por detrás, como unos tres centímetros, el "sayuelo" " (16)	Es una chaqueta corta como la de un torero y abrochada en la cintura.	Siempre debe dejar ver el sayuelo.
Torso	Corbata	"Ésta va cruzada encima del jubón" (43)	Pieza que sólo utilizan los bebés, cuando se les pone "mantilla".	La corbata está formada por dos piezas de tela alargadas unidas perpendicularmente en uno de sus extremos. La "mantilla" es una manta pequeña en la que se envuelve al bebé y se sujeta con una cinta de ceñir.
Pecho	Ramo	"en la novia que se casa virgen"	La novia lo lleva sujeto en el pecho en el lado izquierdo. Tapando el tallo del ramo se coloca un lazo bordado en cruz griega con una lamparilla, una medalla, a ser posible de cristal pintado, rematada en filigrana de plata. Sólo se utiliza para ir por la calle.	El ramo esta hecho con oropeles y frutas de cera pintada. Colocado en el lado izquierdo se considera un símbolo de virginidad. Pero no se usa con mantellina.

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Pecho	joya		Se coloca la joya en el centro del pecho, sujeta por una cinta bordada y doblada en forma de cruz griega.	Solo lo usa la mujer casada.
Torso	Chambra		Es una blusa estampada o no, es corta hasta la cintura, se pone encima de la camisa y debajo del sayuelo.	Es una prenda que se considera moderna, pero integrada dentro de las prendas del traje
Brazos	Manguitos	"Prendidos al hombro..." (36) "Y consisten en unas mangas postizas de tela, que calzan el brazo femenino desde la muñeca a las axilas. * (50)	Son unas mangas sueltas. Para disimular que lleva chambra.	
Hombros	Pañuelo de oro	"Se cruza por delante primero el lado izquierdo y encima el lado derecho" (30)	Es un pañuelo de tul bordado con lentejuelas y canutillo de oro y se coloca encima del jubón.	
Hombros	Pañuelo blanco	"A la espalda, lleva bordado y puntilla de ganchillo en amarillo (37) (sig)	Es una pieza de invierno, para evitar que se manche el jubón.	No es una pieza del traje de fiesta, sino del traje de diario.
Hombros	Pañuelo de paño	"Para el invierno" (38)	Se utiliza con guardapié azul de lanilla. Es una pieza de diario.	No se usa con el traje de fiesta, sino con el traje de diario.
Hombros	Pañuelo de "ramo-seda"	"Para el verano" (39)	Se utiliza con chambra, independiente-ente si es invierno o verano.	
Hombros	Pañuelo de lanilla	"para entretiempo" (40)	Se usa a diario.	No se usa con el traje de fiesta.

Fuente: Elaboración propia

TRAJE DE MUJER

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Espalda	Cintas de la espalda	Cinta morada: "...son las primeras en el centro de la espalda, bajando las puntas hasta el final del jubón" (22)	Se ponen con traje completo dando la vuelta al cuello y pañuelo de oro.	
Espalda		Cinta bordada: "Esta se pone montada sobre la morada en la parte de arriba, quedando al lado de la morada..." (23)	Son las que se ponen con traje completo y pañuelo de oro.	
Espalda		Cinta de tisú: "Montada sobre la bordada y cae a la misma altura" (24)	Son las que se ponen con traje completo.	No se usan con el pañuelo de oro.
Cintura	Enagua	"Con la abertura y ataderos por delante..." (3)	Es una prenda que desde la cintura hasta la rodilla y rematada con puntilla de ganchillo, siempre de ganchillo y alguna vez bordada.	Nunca lleva puntilla de bolillos.
Cintura	Mandileta	"Se pone para tapar aberturas y ataderos, esta se ata atrás." (8)	Tapa las aberturas de la enagua y los guardapiés.	
Cintura	Guardapiés	Primero o bajero: "Colorado de paño, abertura y atado por delante.." (4)	Sólo lleva un ribete azul, como remate.	
Cintura		Segundo: "Color azul, abertura y atado por delante" (9)	Sólo lleva un ribete azul claro como remate.	
Cintura		Tercero: "Color azul, abertura y atado por delante" (10)	Al menos lleva una cinta con su adorno de lentejuelas.	
Cintura		Cuarto: "Y son cinco las cintas, cortapisas, tiras o tirenas, que siguieron a la del ribete. (47)	Colorado rematado con puntilla de plata.	

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Cintura		Quinto: "Azul de griseta" (17)	Este nombre identifica el nivel económico y/o social de la familia, y debe ser azul celeste.	Marca el estatus social.
Cintura		Sexto: "Basquiña"...se confecciona de terciopelo negro." (47)	Es un guardapié que sólo lo utilizan las mujeres casadas.	Para actos religiosos.
Hombros		De arropar: "Cuando la mujer se envuelve en este guardapié, lleva también sobre el pelo el pañuelo blanco" (48)	Se utiliza como abrigo.	Para actos religiosos y en invierno por la calle.
Cintura	Faltriquera	"Colocada al lado derecho" (11)	Cumple la función del bolsillo.	
Cintura	Cintas del culo	"prendidas por detrás partiendo de la cintura hasta el borde del guardapié" (35)	Varían dependiendo del guardapié y de la ceremonia religiosa, o si es niña o adulta.	
Cintura	Mandil	De rizo negro: "El mandil de lujo....de terciopelo rizo." (49)	Se utiliza con el traje completo.	
Cintura	Mandil	De clavo:	Indica la clase social.	El color de este mandil es marrón (como el clavo).
Cintura	Mandil	De rizo azul o morado:	Con camisa de ras.	
Piernas	Medias	"...se coloca las medias bien estiradas.." (5)	Son de lana tejidas de color rojo y bordadas en lana o seda. Llegan hasta la rodilla y no cubren los dedos del pie.	
Piernas	Medias	"A rayas," (42)	Son de lana.	Sólo las usan las niñas.
Piernas	Calcetas		Son de diario y se usan sólo en verano.	Nunca con el traje de fiesta.
Piernas	Ligas	"...dan vueltas a la pierna por debajo de la rodilla..." (6)	Son unas cintas de unos dos dedos de ancho, que sujetan las medias.	

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Pies	Zapatos	"Zapatos entretetados o de tisú: se dejan para lo último por si se cansa" (32) "los laterales del zapato de Lagartera, en sentido longitudinal, están ocupados por una "S" " (45)	Se diferencian por la decoración. El traje completo siempre lleva una S a cada lado del zapato y de pana negra. El zapato de tisú se utiliza con camisa de ras, y no lleva el adorno en forma de "S".	El adorno es una cinta roja plegada en forma de S tumbada que ocupa los laterales de los zapatos.
Pies	Zapatillas	"..Siendo de copete y calándose sin necesidad de atarse" (44)	Es un zapato que no se puede utilizar con el traje completo.	

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 12. Piezas del traje tradicional de mujer de Lagartera

HERRÁEZ LOZANO, F. Orden y modo de vestir el traje de LAGARTERA, Toledo, Diputación de Toledo, 2000

(1) Pág. 12	(6) Pág. 16	(11) Pág. 17	(16) Pág. 17	(21) Pág. 16	(26) Pág. 18	(31) Pág. 22	(36) Pág. 28	(41) Pág. 35
(2) Pág. 16	(7) Pág. 16	(12) Pág. 17	(17) Pág. 17	(22) Pág. 18	(27) Pág. 19	(32) Pág. 23	(37) Pág. 28	(42) Pág. 35
(3) Pág. 16	(8) Pág. 17	(13) Pág. 17	(18) Pág. 17	(23) Pág. 18	(28) Pág. 19	(33) Pág. 25	(38) Pág. 29	(43) Pág. 35
(4) Pág. 16	(9) Pág. 17	(14) Pág. 17	(19) Pág. 18	(24) Pág. 18	(29) Pág. 21	(34) Pág. 26	(39) Pág. 29	
(5) Pág. 16	(10) Pág. 17	(15) Pág. 17	(20) Pág. 18	(25) Pág. 18	(30) Pág. 22	(35) Pág. 26	(40) Pág. 29	

GARCIA SANCHEZ, Julián, El traje de Lagartera

(44) Pág. 25	(46) Pág. 40	(48) Pág. 70	(50) Pág. 81	(52) Pág. 109	(54) Pág. 117
(45) Pág. 25	(47) Pág. 59	(49) Pág. 77	(51) Pág. 107	(53) Pág. 111	(55) Pág. 100

TRAJE DE HOMBRE

EL CUERPO	DESPIECE DEL TRAJE TÍPICO	DEFINICIONES DEL DESPIECE TEXTOS ESCRITOS	DISCURSOS ORALES	OBSERVACIONES Y USOS
Cabeza	Sombrero	De paño negro	Es de ala ancha y casco redondo bajo.	
Cabeza	Adornos del sombrero	"Las borlas negras caen al lado izquierdo y el cordón rojo... al lado derecho." (08)	El cordón rojo puede llevar un hilo de plata.	
Cabeza	Pelo		Corto	
Torso y brazos	Camisón	"Bordadas las pecheras, hombreras, cabezón, puños..." (02)	Llega hasta la rodilla. Sólo el camisón de novio lleva la pechera bordada.	Nunca lleva chamarreta.
Torso y brazos	Chamarreta	"Lleva adorno y cinta bordada alrededor del cuello y hombro," (09)	Es un chaleco abierto en el hombro izquierdo.	
Torso y brazos	Sayo	"Sayo tiene dos ojete para sujetar el cordón..." (06)	Es una chaqueta, ajustada a la cintura y unas lengüetas abiertas ribeteadas en rojo.	
Torso y brazos	Capa	"Se usa para abrigarse..." (07)	Es la conocida como capa castellana.	
Tronco y piernas	Calzoncillo	"Largo, de lienzo casero" (01)	Bordada la bragueta y la boca de la pierna que asoma por el calzón. Y hace juego con el camisón.	Calzoncillo corto hasta la rodilla.
Tronco y piernas	Faja	"Colorada" (10)	En el traje de fiesta.	Puede ser negra o morada, según el estado.
Tronco y piernas	Calzón	"En la cintura lleva dos ojete a cada lado para atar la agujeta de seda" (03)	Es un pantalón corto hasta la rodilla.	
Tronco y piernas	Calcetas		Son los calcetines de verano. No se usan nunca con el traje de fiesta.	
Pies	Zapatos	"Corrientes y a ser posible negros" (05)	Zapato o bota negro.	
Piernas	Calzas	"Tienen 23 botones hechos a mano" (04) (sig)	Es una pieza paño de la misma tela que el calzón que cubre la pierna y el zapato.	

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 13. Traje tradicional de hombre de Lagartera

GARCÍA SÁNCHEZ, Julián, *El traje de Lagartera*

(01) Pág. 31

(02) Pág. 31

(03) Pág. 31

(04) Pág. 31

(05) Pág. 31

(06) Pág. 31

(07) Pág. 31

(08) Pág. 31

(09) Pág. 31

(10) Pág. 32

Dos figuras: Amadeo Roca (1905-1999) y Pilar González (1927).

Amadeo Roca Gisbert nace en Valencia el 18 de Enero de 1905 en el barrio del *Mercat*. He de destacar que en el año 1926 termina sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En el año 1928 se presenta a la pensión de la Exma. Diputación de Valencia. Esta pensión tenía un gran prestigio, ya que había sido ganada anteriormente por pintores como Pinazo, Sorolla, Francisco Domingo, entre otros. La primera etapa de la pensión era Madrid, pero su situación económica era tan precaria, que piensa en ir a una población pequeña para reducir los gastos. Es en este momento, cuando paseando por las calles de Madrid, le llama la atención de una forma especial la indumentaria de unas mujeres, a las que les pregunta por su procedencia y le dijeron que eran de Lagartera.

En Lagartera (año 1928), recibe hospitalidad, afecto y amistad y es ahí donde comienza su primera obra de composición, realizada para la Diputación de Valencia. Esta obra la denominó **Costureras**, (aunque esta catalogada como Las Lagarteranas) y que corresponde al primer año de la pensión. En 1929 se le amplía la pensión para continuar sus estudios en el extranjero y fue a París, Roma y Florencia. Vuelve a Valencia en 1931. Este primer cuadro que pintó Amadeo en Lagartera, recoge el tipo de bordado de lana que se realizaba para la venta y comercialización y el lenguaje que se utilizaba en el pueblo, referido a la actividad de bordar.

En el año 1932 le invitan a participar en el Salón Internacional de París y para preparar sus cuadros se traslada nuevamente a Lagartera, se presenta y consigue la medalla de plata del salón internacional de París. Después de importantes avatares vuelve a Lagartera en 1948, hasta que se traslada a Madrid en el año 1954.

En toda su vida artística no perderá el contacto con el pueblo ni con algunas de sus personas. El paso de este pintor por el pueblo tuvo una gran trascendencia, pues sus indicaciones acerca de los nuevos materiales textiles, que se podían obtener en Barcelona, harán que se sustituya la lana y el algodón por el hilo y los hilos mercerizados de DMC. Estas orientaciones fueron bien recibidas por las primeras mujeres que salieron a vender Bordados por todo el país. Me refiero a María Sánchez, María, Francisca, Ageda, Vitoria, Lorenza, Simona, Matilde, Leoncia, etc. Comienzan a componer, a realizar piezas pensadas para las necesidades de sus clientes, a normalizar tamaños y motivos en función de los encargos y a introducir en el pueblo nuevos motivos que se comercializan en Francia y que se obtienen en Barcelona.

Sus primeros discípulos son Pilar González y Marcial Moreno. Marcial seguirá los pasos del Maestro y Pilar aplicará sus indicaciones y enseñanzas a los bordados, el fue la persona que le dirigió su proyecto fin de carrera del Instituto profesional de la Mujer que desarrollo durante el curso 1956/57. Este trabajo se desarrollo en dos partes, una primera que era la recogida y aprendizaje de las técnicas textiles que estaban a punto de desaparecer y realizó un dechado de un metro por un metro. Su aplicación a una pieza, que nunca en el pueblo se había bordado, es una novedad que tendrá una gran trascendencia, pues después del año 1958, no habrá joven que no se borde una. Estoy hablando de una colcha de boda con deshilados antiguos y viejos, típicos y propios de este pueblo castellano. Esta pieza introduce un nuevo

producto a comercializar las colchas, que se desarrollaran de forma más ligera. Tuvo una estrecha y profunda relación con ella y que mantendrán sus hijas hasta su fallecimiento en Valencia.

Manufactura del bordado

Origen del bordado

Para hablar del origen del bordado y de los textiles bordados en el siglo XX, nos encontramos con un conjunto de información muy dispersa y contradictoria. En los textos y documentos encontrados. En ellos nos encontramos con una serie de constantes que son difíciles de unir o contactar, como son:

1. Por un lado lo que se entiende por bordado
2. Por otro su origen y
3. Por otro cómo se clasifica.

Al intentar abordar estos aspectos, para entender lo que son los bordados en la actualidad, me encuentro con la necesidad de contextualizar estos tres conceptos, que me han llevado a plantear un enfoque diferente de clasificación, en donde se puede analizar un bordado desde un solo aspecto, más o menos técnico y éste dentro de un entorno que es lo que le da sentido como manifestación artística. Estos entornos son el cultural y el entorno patrimonial.

Entre los distintos documentos y textos se pueden destacar como referentes los siguientes:

1. El diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española lo define como p.p. de **bordar**. Adj. V. **pintura bordada**. M. acción de bordar. **Bordadura**, labor de aguja en relieve. **A canutillo**. El que se hace con hilo de oro o plata rizado en canutos. **Al pasado**. El que se hace pasando las hebras de un lado a otro de la tela o piel en que se ejecuta el trabajo, formando dibujos, sin cosidos. **A tambor** el que se hace con punto de cadeneta en un bastidor pequeño, que en la figura se parece al tambor o en bastidor regular, con una aguja que, fija un extremo en un cabo de palo, hueso o marfil remata por el otro en un ganchito. **De imagería**. El de figuras. **De pasado, bordado al pasado**. **de realce**, aquel que sobresalen mucho las figuras o adornos ejecutados con la aguja. **De sobrepuesto**. El que se hace bordando los figuras o adornos separadamente y sueltos y aplicándolos luego al campo de la tela o piel que han de adornar.

Bordar (de origen incierto; probablemente del germ.) Adornar una tela o piel con bordadura, labrándola en relieve.

2. Villanueva lo define como: el arte de añadir a la superficie de un fondo preexistente una decoración cualquiera, lisa o en realce. Dicho fondo admite variaciones al infinito sobre telas ordinarias, estofas preciosas, terciopelos,

"De todas formas parece que los romanos hicieron uso moderado del bordado a excepción de circunstancias especiales"⁷¹

Es decir, en el vocabulario árabe existe la palabra **bordado** طراز - تطريز - دنتيلا que coincide con el significado actualidad y que para algunos autores como Villanueva tiene un origen Persa. Y se concreta o define como un adorno en el borde la tela, aspecto que coincide con los dibujos, pinturas, esculturas, etc. del mundo antiguo incluyendo Grecia y Roma.

Si se considera que el bordado puede tener un origen árabe, nos encontramos con la hipótesis que el **origen y vía de expansión** de este arte tiene dos recorridos diferentes:

- Una vía de expansión que corresponde al que nace del Mundo antiguo, Grecia, Roma, Italia, Francia hasta llegar a España. Este **primer recorrido** es el más conocido, difundido y aceptado por los estudiosos de este tema que podemos recordar, teniendo en cuenta algunas notas significativas, sin la intención de realizar ninguna historia del bordado.
- una segunda vía de expansión que corresponde al que nace del Mundo antiguo, Grecia, Roma, Irak, Egipto, Norte de África, España, Italia, Francia y nuevamente España. Este **segundo recorrido** necesariamente tiene que considerar que en el crisol del origen del bordado se realiza en el mundo árabe y tiene una gran importancia la aportación que supone la península ibérica, como fusión de culturas que se expanden por Europa. Nos encontramos que en un principio, teniendo en cuenta los procedimientos técnicos, es muy probable que no existiera diferencia entre lo que se conoce por bordado erudito y bordado popular.

Para que se entienda lo que quiero decir tengo que recordar que normalmente se define como bordado erudito las labores o trabajos artísticos cultos (pero alguien tiene que decidir qué bordado es culto y qué bordado no lo es). Estas labores cultas quedan definidas teniendo en cuenta los materiales que se utilizan, los tejidos, que han de ser ricos y suntuosos. Dentro de este grupo nos referiremos a los bordados religiosos y cortesanos.

Todos los demás trabajos son populares y muy relacionados con las artesanías actuales. Esta forma de clasificar excluye todos aquellos trabajos que no responden a estas características. Es decir, un bordado realizado con sedas se debe considerar erudito si se trata de un bordado de uso religioso o cortesano, pero si su uso no es este hay que considerarlo popular. Si estamos ante un bordado en lana, se debe considerar un bordado popular (por el tipo de materiales utilizados) pero si lo que está bordado es una casulla ¿cómo se debe considerar, popular o erudito?

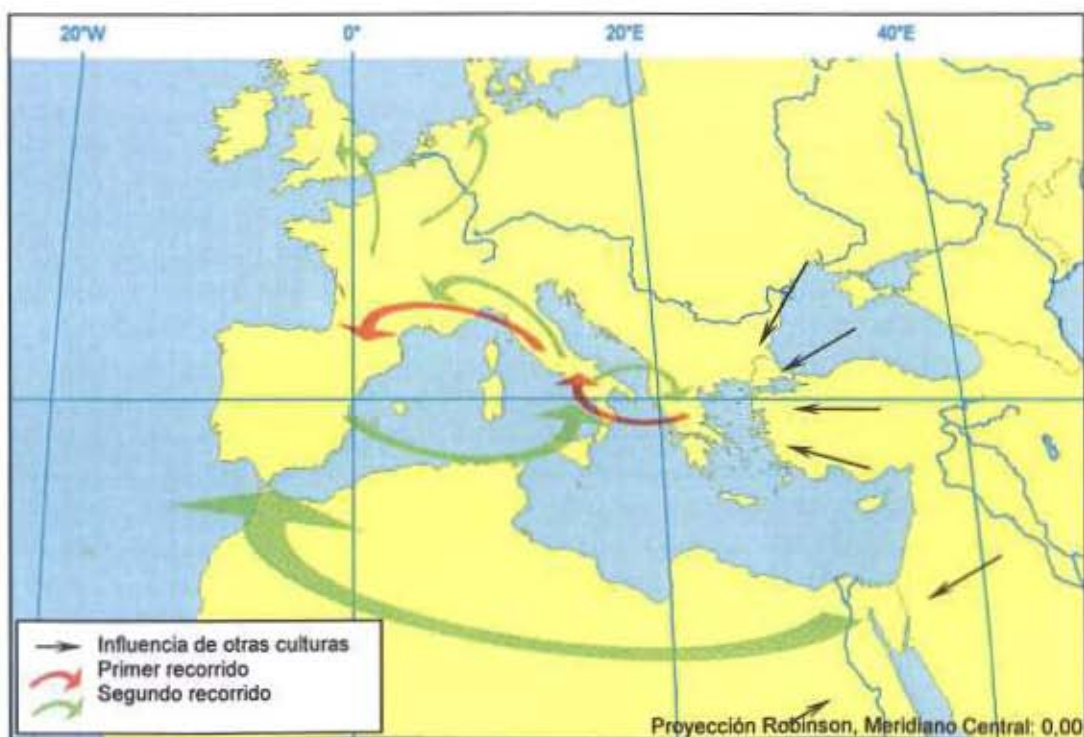
⁷¹ GARCÍA RODRÍGUEZ, S. *Los bordados de Guadalupe. Estudio histórico-artístico*. Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. 2006 Pág. 43

Este aspecto no se tiene en cuenta cuando estamos hablando de bordados que se sabe que se realizaron en la época en la que nuestro país era de dominación árabe. De los textos y documentos que he analizado existe una constante en esta época, que es la finalidad de un bordado. Es decir, el bordado se utiliza para ennoblecer un tejido dado, independientemente del valor en si mismo del tejido sobre el que se borda. Esto implica, que el bordado es un elemento que marca status social, político, religioso e incluso profesión de la persona que lo lleva.

Dicho de otra forma, en un origen, la persona que podía llevar o utilizar un bordado, responde más a mostrar su poder económico, social o profesional que a un tema de manifestación artística culta.

En el momento en el que se ponen prohibiciones, usos y obligaciones a esta actividad, es cuando comienzan a tener importancia los desarrollos artísticos, y a utilizar este lenguaje común a toda una población, para mostrarle e indicarle comportamientos sociales, religiosos, rituales y de marcación de status social. Es decir, sólo unos pocos tienen y pueden utilizar determinados materiales y normalmente con un fin de culto y alabanza, dependiendo de la divinidad religiosa de la que estemos hablando.

Hay autores que permiten pensar la existencia de esta hipótesis, como se refleja en los textos de San Isidoro cuando habla en las *Etimologías*, y dice que los bordados y los tejidos no tuvieron importancia en su tiempo, sino hasta la llegada de los árabes, que los introdujeron y desarrollaron su industria en Córdoba. Pero es de suponer que ya antes, los imperiales bizantinos debieron traer directamente telares de seda en tiempos de los godos a nuestro territorio.



Mapa 1. Origen y vías de expansión del bordado.

En este análisis del posible origen del bordado hay que recordar las piezas de procedencia oriental (siglo XI ó XII). Pueden señalarse algunas que se encuentran en el Museo de Vich, como las piezas halladas en el sepulcro de San Bernardo Calbó, o la casulla de San Juan de Ortega. Ambas piezas (no están bordadas en oro) son de gran suntuosidad a causa de sus armoniosos colores y de su inscripción árabe.

Se sabe que en el siglo IX Sicilia, provincia del Imperio de Oriente, comenzó a realizar telas con un alto valor estético. Pero lo que no queda claro es si este comienzo siciliano tiene relación los trabajos de estofas y de bordados que ya se hacían en España. Hay autores que piensan que fueron los árabes los que introdujeron este arte en España desde el principio de la conquista, pues ya desde el siglo IX eran célebres las estofas hispánicas. Anastasio el Bibliotecario las nombra en varias ocasiones con el nombre de Spanicum, lo cual hace creer que tendrían la misma riqueza que éstos y que serían de seda.

El lugar de trabajo debía estar en Córdoba, pues se sabe que ya a mediados del siglo IX florecían las letras y las artes. Acaso también en las ciudades bajo el dominio e influencia musulmana. No podemos olvidar tampoco la importancia que tenía Almería en este siglo, como ciudad árabe y al mismo tiempo como puerto hacia el Mediterráneo e Italia, aspecto éste que nos indica el testimonio de Almacarí, autor del siglo XIII, que dice:

"Almería supera a todas las ciudades del mundo por sus sedas y telas de varios colores, en las cuales a veces se tejían los nombres de los sultanes y príncipes y personajes. Numerosos eran en ella los telares para dicha fabricación: 800 para tejidos finos; 1.000 para tejidos de sedas, listados y brocados; otros 1.000 para los llamados de escarlata, y el doble más para los otros géneros de tejidos, tales como damascos, destinados a cortinas, turbantes de mujeres y deslumbradores tablés"⁷²

Testimonio, corroborado por otros como el historiador cordobés Ash - Shakandi (s. XIII) cuando dice:

"que la fama de Almería se había extendido por dentro y por fuera, que su puerto era el más grande mercado de Al-Andalus. Cristianos de todas las naciones van a su puerto para comprar y vender, y tienen factorías establecidas en él. De allí los mercaderes cristianos que vienen a su puerto emprenden viajes a otros puntos del interior del país y cargan sus barcos con los artículos que les convienen para sus comercios" (...) costosos tejidos de seda de los más brillantes colores se fabricaban en Almería".⁷³

Es de importancia el lugar que ocupa el puerto de Almería, como centro comercial y de tráfico marítimo para la capital árabe de Córdoba. Al igual que lo fue también, Sevilla en el siglo X, que fue muy frecuentada por naves que mantenían comercio activo con Oriente, como Egipto.

⁷² VILLANUEVA, A. *Los ornamentossagrados en España*. Barcelona 1935. p.

⁷³ VILLANUEVA, A. Op. Cit. pág. 24-25

Durante el califato los centros islámicos aventajaban mucho en cultura y actividad a los reinos cristianos; pero por la misma época desempeñan un importante papel los monjes y sus monasterios. Como se refleja en Arlanza, Cardeña, Silos, Sahagún, Oña, Valdediós, San Vicente de Celanova, San Juan de la Peña, Leyre y Ripoll, los cuales comienzan ya a ser centros importantes no sólo de vida religiosa, sino también intelectual y artística donde había actividades que favorecían aunque no fuera más que las relacionadas con el culto, en que se refleja la cultura grecorromana.

Se sabe que los mozárabes de Córdoba fueron un colectivo que llegó a dominar las lenguas latina y árabe, grandes conocedores también en procedimientos artísticos textiles y en unión con los muladíes influyeron para que los emires cordobeses intentaran que Al-Andalus fuera una corte que superara a Bagdad, se sirvieron de los grandes maestros en las artes y las ciencias, y también tuvieron buenas e intensas relaciones con Toledo como núcleo de cultura, ciencia y arte.

Por estas circunstancias, los productos artísticos del siglo IX son una mezcla de gusto oriental con el de las artes visigóticas; tienen brillo y suntuosidad características de la tradición artística de ambos ya que no podemos negar que el arte árabe es arte sirio en Siria, copto en Egipto, bizantino en el Asia menor, romano bereber en África y España, romano-íbero también en España, sasánida en Mesopotamia. Es decir, se trata de una fusión, pues también para el propio mundo y cultura árabe sus modelos son el resultado de los modelos en que se han inspirado como: griega, persa, Siria, copta, visigodos, etc.

En nuestro país la expansión árabe llega a su máximo apogeo político, económico y comercial con Córdoba, y por tanto nuestro país, es un centro de cultura que influyó bastante en toda Europa, independientemente de los intereses políticos y religiosos que se estaban produciendo dentro de nuestra península. Esta circunstancia también es reversible, pues implica un gran potencial para las artes y las industrias, primero árabes y después europeas. Este potencial cultural y crisol que se producen en Al-Andalus, crea un interrogante en la ruta o canalización de la evolución de los bordados y encajes, no sólo en temática sino también en cuanto a desarrollo y evolución de procedimientos. Aspecto éste que no podemos negar que fue muy bien aprovechado, primero por Italia y después por Francia; e incluso hoy mismo, en nuestro comenzado siglo XXI, sigue produciéndose este aprovechamiento artístico y cultural relativo a los bordados y los encajes, incluidas las aportaciones que se están desarrollando y evolucionando como materia artística en sí misma o como soporte plástico para el mundo de la moda, la indumentaria escénica, el arte en sí mismo, etc.

La continúa mezcla que nace de las guerras, el comercio y la cultura provoca que se vayan incorporando, a lo que será la configuración de España, tres nuevos tipos o grupos sociales con pensamientos fundamentalmente religiosos: mudéjares, mozárabes y judíos. Esta circunstancia será decisiva y marcará nuestra evolución posterior, sin olvidar las influencias recíprocas de ideas, pensamientos, costumbres, y manifestaciones artísticas tanto de las clases dirigentes como del pueblo civil. Tiene su trascendencia en la pervivencia de las técnicas y procedimientos de bordados y encajes. Se sabe que en la vida diaria las relaciones eran cordiales, los lazos de unión eran de todo tipo incluidos los de matrimonio, tanto en la clase

campesina y trabajadora como alta y culta. Esta fluidez permite también que exista una fluidez artística y creativa, y una fusión de conocimientos textiles importante. Recordemos como ejemplo de estas buenas relaciones a Doña Oneca o Iñiga, nieta de don Iñigo Arista (conocido como El Navarro) que se casó con el príncipe cordobés Abdallah (abuelo de Abderrahmán III). No olvidemos tampoco a Almanzor, de quien se dice que se casó con la hija de Sancho II, rey de Navarra. O el mismo Alfonso VI, cuya esposa fue del emir de Sevilla, Zaida.

Existen datos en donde se especifica que la fabricación de telas era de tal importancia entre los árabes que en el año 910, en tiempo de Abdalá, su paje Reyán, era jefe de la manufactura de los bordados, que hace crecer con Fangan, persona que estaba especializada en una manufactura pública de tiraz para estandartes y ornamentos oficiales. E incluso el mismo Abderrahmán III nombró a su paje Jataf jefe de las manufacturas del Emirato en el año 924. Por estos años estaban contabilizados, sólo en Córdoba, unos 13.000 tejedores.

En esta evolución es importante recordar los trabajos que se realizaban en el siglo XIII. Es la época en la que comienzan a diferenciarse con claridad la finalidad y el uso de los bordados y encajes como un elemento de diferenciación social, de imagen de la persona, de identidad a un colectivo tanto económico, como de poder, de status social e incluso de identificación del cargo laboral al que pertenece la persona. Es decir, se empieza a ver una corte castellana que quiere marcar una distancia social a través del lujo y suntuosidad. Estos aspectos quedan reflejados en las leyes en contra del lujo que promulgó Alfonso el Sabio.

En el siglo XIII, se empiezan a fabricar telas de tisú, imitando a las que se realizaban en Siria (por ser consideradas las de mayor lujo y perfección). Estas imitaciones realizadas en España, eran consideradas como telas de una alta calidad y recibían el nombre de surias o tartaríes. Se empleaban para la indumentaria de reyes y caballeros principales de la corte. A juzgar por la estima que se les tenía eran imitadas constantemente y se les conocía como paños de Siria y tartaria. (Los restos del traje del infante don Felipe están confeccionados con estos tejidos, según nos dice AMADOR DE LOS RIOS, del desaparecido museo español de Antigüedades, vol. IX).

Dentro de este conjunto de influencias no podemos negar la importancia que tuvo para nuestro país, la existencia de los mercaderes judíos, cuyas transacciones las realizaban con oriente siguiendo tanto las rutas europeas como la ruta africana. Tenían relaciones comerciales con Bizancio, Persia, Francia, etc. Eran comerciantes itinerantes que realizaban todo un recorrido por la península. Se conoce que tuvieron mercado en León, Sahagún, San Miguel de Escalada, Burgos, Toledo y las ciudades de los emiratos árabes, incluido Almería.

Los documentos conocidos del siglo XV, dicen que eran muy florecientes los objetos de lanas, los paños, y nada digamos de los artículos de seda, de joyería, tapicería y cerámica. El comercio de sedas y de bordados de oro y plata eran de los más importantes. Valencia surtía de sedas labradas, Toledo de bordados de oro y plata. Granada era una de las regiones más exportadoras de sedas en madejas y tejidas. Sevilla, con Toledo a la cabeza, tenía 600 telares, cuyos tejidos de seda y oro eran de suma solidez, elegancia y perfección. También se sabe que en Murcia se

extraían cada año 400.000 libras de seda sin labrar, con un valor aproximado de 600.000 duros. La exportación de la seda sobrante se enviaba a Génova, Florencia e Inglaterra, práctica que duró al menos hasta el tercer tercio del siglo XVI. La importancia de la industria sedera se considera como un arte mayor, con un gran desarrollo e importancia en Toledo, según se refleja en las Ordenanzas de 1.533.

La política desarrollada por la monarquía borbónica permitió que la fabricación de la seda fuera en aumento en Toledo. Podemos decir que en 1747 sólo en Toledo había 239 telares de ancho; 83 telares de pasamanería, y en 1752, los telares de ancho alcanzaban la cifra de 610, los de pasamanería 130 y los de listonena 3.500. Y el rey Fernando VI, fundó en dicha ciudad una Compañía de Fábricas y de Comercio, para que unida a las de Extremadura, Sevilla y Granada pudiesen hacer en Portugal el comercio de compuestos de seda, con privilegio exclusivo de los demás vasallos del Rey.

La finalidad de la Compañía era restablecer las antiguas fábricas toledanas, perfeccionar y acrecentar sus manufacturas y "todo género de textiles de seda sólo o con mezcla de oro y plata". Se les prometió igualmente establecer telares de cintas labradas, galones de oro y plata, como los de los extranjeros y toda suerte de listonería llana, autorizándoles a traer maestros y operarios del extranjero con que perfeccionar el trabajo.

En la época del Rey Carlos III, las dificultades para mantener las fábricas y los privilegios fueron en aumento. Pero por todas partes se reconocía la buena calidad de estas fábricas y sus productos. Se utilizaban para realizar las piezas que se confeccionaban y bordaban para las reales capillas de San Lorenzo del Escorial, Cartuja y Descalzas Reales, como se recoge en la Real Cédula de 1.773. Por ejemplo:

Capas pluviales, frontales y paños de púlpito	28
Dalmáticas	18
Casullas	42
Paños pluviales	30
Tisúes y medios (varas)	600
Basquiñas de nobleza o estofas	60
Telares	12
Personas	31

Dentro de esta política de talleres, son importantes los que se desarrollaron en la Casa de Caridad, fundada por el Cardenal Lorenzana en el año 1774. Se trataba de una fonda o posada de los viajeros que transitaban por nuestros caminos, de Madrid a Andalucía, y con los beneficios se sostenía el hospital de Santa Cruz. En esta fábrica, se sabe que en el año 1784, había 44 telares, que entre los terciopelos, damascos, rasos, bandas dobles, galones y pañuelos se producían 45.750 varas de tejido. Es decir, se contabiliza en este año una producción de:

Capas pluviales-frontales y paños de púlpito	24 en 2 telares con 10 personas					
Dalmáticas	10	"	1	"	"	3 "
Casullas	42	"	2	"	"	2 "
Paños pluviales	30	"	1	"	"	2 "
Tisúes y medios tisúes de 2 tercias	60	"	4	"	"	8 "
Basquiñas de terciopelo	16	"	1	"	"	2 "
Basquiñas de nobleza o estofas	60	cortes		"	2	"

En este intento de impulsar la producción nacional el rey Fernando VI, potenció la restauración de las fábricas de Talavera, las cuales comenzaron a funcionar en 1748, dirigidas por el francés Juan Rubiere. Se plantaron moreras para suministrar la seda necesaria para mantener la manufactura. Se llegó a producir entre 4.000 y 5.000 libras de seda, siendo de tan excelente calidad que superaba a la del Piamonte y a la de Francia.

Esta fábrica dependía directamente de la inspección del Gobierno, y desde finales de siglo XVIII, de los gremios de Madrid; siguió así hasta 1851, ya que la guerra de la Independencia la dejó muy dañada y no levantó cabeza. En dicha fábrica se hicieron ricos y celebrados tejidos de seda, oro y plata, terciopelos, telas labradas y preciosos damascos. A esta fábrica y a la de Miguel de Valencia pertenecen la mayoría de las ricas telas que se conservan en los Reales Sitios desde la segunda mitad del siglo XVIII.

Como consecuencia de esta guerra con Napoleón también las piezas del monasterio de Guadalupe estuvieron en peligro y muy amenazadas y a finales del siglo XVIII comenzó a peligrar el rico tesoro del santuario. Los Jerónimos de Guadalupe, en la última decena del siglo XVIII, hubieron de hacer donativos para sostener las guerras Napoleónicas y para evitar su desaparición fray Bernardino Azar trasladó piezas de todo tipo a Madrid y a Cádiz.

Una de las características que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII es el Barroquismo. Aspecto que, una vez arraigado como cultura, se mantendrá prácticamente hasta nuestros días. Es una moda que viene de la corte francesa desde principios hasta el fin del siglo XVIII. Dicho bordado invade todas las necesidades sociales, y se extiende a todas las clases sociales. A la cabeza está Toledo, que posee ternos de esos siglos y es el ejemplo de estos riquísimos ejemplares, tanto por ejecución como por los materiales utilizados y el que más destaca es el conocido como manto de la Virgen del Sagrario.

El arte del bordado adquirió tal importancia, que a fines del **siglo XVIII formó el gremio de Bordadores de Madrid**. El resto de la evolución de estas artes quedará marcada con la conocida desamortización de Mendizábal que fue calamitosa para todos los monasterios, catedrales y talleres vinculados a estas instituciones y a la corte.

Los bordados que se conservan en el Monasterio de El Escorial, fueron capaces de crear escuela siendo un punto de referencia e influencia para ciudades como Sevilla,

Toledo o Granada que siguieron ofreciendo magníficos bordados con una fuerte tradición hispánica. Sin embargo Cataluña y Valencia, fieles a la tradición y contactos con artistas franceses e italianos mantienen otra línea de trabajo que se manifiesta en todos los estamentos y tipos de bordados que desarrollan.

Tipologías.

La Revolución Industrial del siglo XIX, va a marcar una forma diferente de tipificar o clasificar los bordados y los encajes.

La forma de clasificar está unida a una forma de entender la Belleza, dejando en un segundo plano el aspecto técnico y de realización. Esta idea de Belleza y su aplicación al bordado y al encaje fue realizado por Maravilla Segura Lacomba y copiado por M^a Ángeles González Mena.

Desde el año 1974 se generaliza y se tipifica en dos grandes grupos: bordados eruditos y bordados populares. Para determinar si una pieza bordada pertenece a un grupo u a otro se tiene en cuenta:

- el uso o función de la pieza bordada
- el soporte- tejido
- la hebra con que se borda
- el estilo de la ornamentación
- y lo menos importante la técnica.

Para la investigadora M^a Ángeles González Mena **un bordado erudito** debe considerarse como un trabajo artístico culto y se caracteriza por:

- El uso de telas consideraras "ricas y suntuosas"⁷⁴
- La hebra con la que se borda tiene que ser de "materiales nobles"⁷⁵
- La ornamentación está sometida a las directrices del arte de la época⁷⁶
- La técnica es muy complicada y diversa.
- Las aplicaciones son siempre para fines decorativas, principalmente litúrgicos.
- El colorido es variado y con una buena graduación.

⁷⁴ Bordados, rasos, sedas, terciopelos, batistas, etc.

⁷⁵ Oro, plata, piedras preciosas, sedas, etc.

⁷⁶ Los mas importantes son los círculos, florones, atauriques, rocallas, escenas de caza y guerra, heráldica, etc.

Y un **bordado popular** debe considerarse como un trabajo artístico de tradición muy cerrada por que se repiten de un modo casi exacto.

Cada una de estos apartados va a generar una clasificación específica y una confusión importante, y por ello propone como:

BORDADO ERUDITO	BORDADO POPULAR
Bordado con metales nobles o en oro conocidos como: estilo chino, en relieve, picado, hilos tendidos fantasía.	Entretejidos su procedimiento más utilizado es el punto de bastas, también llamado: entretejido, tejidillo, colchado o Navalcán.
Bordado en policromías con sedas o pintura a la aguja conocidos como: realce, plano, realce, matiz, matiz cortado, matiz sobrepuesto.	Elementales son los derivados de las bastas como: pespunte, festón, cadeneta, punto de helecho, punto lanzado, punto de cordoncillo, etc.
Bordado de Lausin o litográfico.	Aplicación consiste en fijar trozos de tela de varias clases y colores. También se pueden considerar en este grupo los bordados con canutillo, abalorios, azabache, perlas, etc.
Tapicería manual de puntos contados. Son los bordados sobre cañamazo.	Espiral o bordado propiamente dicho, también conocido como bordado al pasado.
Bordado en blanco o a bastidor conocidos como: blanco sobre blanco, a realce plano o en relieve, al aire, inglés, renacimiento, richelieu, veneciano, sobre tul.	cruzados como puntos cruzados, de cruz, trenzado, reserva, , matizados, espiga

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 14. Clasificación de los bordados.

Desde el año anteriormente indicado, hasta la actualidad son muchos los intentos por encontrar una clasificación que no dependa de la opinión de la persona que escribe. Los más cercanos a la identidad del bordado y del encaje como tal son las realizadas por los profesionales, pues para ellos es una herramienta de comercialización importante. Un de estas es la realizada al amparo de la Asociación profesional de artesanos de las labores de Lagartera.

BORDADOS	ENCAJES
Deshilado Convencional conocidos por punto a nudo, a paso, a cristillo y a zurcido. Deshilado de las presillas es una variante del deshilado convencional. Garbulesa es una variante en una sola dirección. Deshilos viejos es un deshilado en el que se retiran los hilos de la tela, solo en una dirección. Tambores es un deshilado de doble dirección.	Randa es un encaje cuya función es unir dos tejidos. Espiquilla es la randa más sencilla.
Hilos contados el bordado más conocido es el denominado " de por cuenta ", este bordado se obtiene contando hilos. Pespunte cuando solo se cuentan hilos de forma lineal. Medio punto se trata del medio punto de cruz. El punto de cruz se denomina cruceta . Tijidillo es un bordado a dos caras	Agujas especiales son las conocidas por ganchillo, punto de media y red o malla bordada.
Bordados sobre dibujo. Perpunte cuando se trata de un dibujo de línea. Cordoncillo recuerda a un cordón. Convencional cuando se rellena un dibujo determinado sin tener en cuenta los hilos de la tela. Cadeneta. Y picado es un bordado aplicado	Remates y complementos conocidos como picos, jardinas, caireles, botones, etc
Bordado sobre pliegues pueden ser lisos, gallegos o acolchados.	

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 15. Clasificación de los bordados y encajes.

Otra forma de clasificar es la planteada por entidades con ánimo de lucro, para lo que se crean guías o enciclopedias del bordado y del encaje. Una de las más antiguas es la enciclopedia de labores de señora, publicada por DMC (ver Cuadro 16).

Todas estas clasificaciones son parciales y obedecen a necesidad particulares unas veces de comercio, otras de prevalecía de una comarcas sobre otra, o bien es una cuestión particular. Lo cierto es que se constata la necesidad de plantear un formato de clasificación que obedezca a necesidades estructurales y artísticas, que nos permitan poder realizar estudios comparados entre distintos país, y culturas. Por esta razón se propone como posible tipología de clasificación la siguiente, teniendo en cuenta el valor técnico, el cultural, el patrimonio histórico y el histórico propiamente dicho (ver Cuadro 17).

BORDADOS	ENCAJES
Bordado sobre blanco como cordones, festones, realce, bordado inglés, bordado renacimiento, bordado veneciano, bordado danés, bordado piqué.	Punto de media como punto derecho, punto revés, punto soltado, puntos de cadeneta, punto inglés, punto tunecino, punto trenzado, punto calado.
Bordado en tela como bordados contando hilos, punto de cruz, punto lanzado, punto trenzado eslavo, punto español trenzado, punto triangular turco, punto de lengüeta, punto de trazos, punto cuadrículado o lanzado, bordado marroquí, puntos de fondos, bordado búlgaro, punto de cadeneta, punto llano, punto románico, punto de figura, punto a ganchillo en bastidor, punto de malta.	Ganchillo como punto ruso, punto de concha, punto de cadeneta, punto de pilares, punto bajo. Con hilos metálicos, imitación reticella, imitación malla, Ganchillo con horquilla como trencilla, trencilla inglesa, trencilla de guipur, trencilla de medallones.
Bordado en seda y terciopelo como bordado al pasado liso, bordado chino, bordado al pasado matizado, bordado a punto de nudos, bordado a punto de cadeneta, puntos de oriente, punto trenzado, punto de mosaico, bordado árabe.	Frivolité es un festón al aire.
Bordado en oro como bordado en oro con canutillo y lentejuelas, bordado en oro chino, bordado picado en oro y plata, bordado con hilos tendidos.	Macramé: puntos como cadena doble, barritas.
Bordado de aplicación como bordado aplicado con engaste de cordoncillos, bordado aplicado con trenzas.	Malla cuadrada , redonda, tiras, zurcida, richelieu, renacimiento, policromo.
Tapicería como medio punto, gobelinos.	Encajes españoles como los abrillantados de colores, venecianos, renacimiento, reticella, soles.
Calados como calados de haces simples, zurcido, persa, ruedas, ucraniano, filtiré, cortado, calado de tul, con red oblicua, noruega, estilo griego, danés.	Bolillos como punto calado o torchón (tul simple), zurcido, trenza, tul de blonda, bruselas, rosa, valencienne, guipur, estilo ruso.
Bordados sobre tul como granadino.	Pasamanerías de aguja y nudo como picos, jardinas, etc.

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 16. Clasificación de los bordados y encajes.

TIPOLOGÍA COMO ESTRUCTURA				
ENNOBLECIMIENTO DEL TEJIDO CON ORDEN PICTÓRICO	BORDADOS	Orden pictórico	Dibujados	
			Por sometimiento a la estructura del tejido	
			Mixto	
		Orden gráfico	Destramado por dibujo	
			Destramado por estructura	
			Mixto	
	ESTAMPACIÓN	Orden pictórico	Manual y/o mixto	
			Industrial y/o mixto	
		Orden gráfico	Manual	
			Industrial	
ENNOBLECIMIENTO POR CREACIÓN ESTRUCTURAL	MANUAL	Cestería		
		Nudos		
	TELARES	Alto lizo		
		Bajo lizo		
		Pasamanería		
	ENCAJES	Tramados	Tradicionales	Cestería
			Especiales	Cestería aplicada
			Mixto	
		Aguja	Tradicionales	Aguja
				Punto
			Especiales	Frivolité
				Malla
		Almohadilla	Corta	
			Larga	
			De mano	
		Mixto		
		Industriales		
ENNOBLECIMIENTO POR APLICACIÓN DE PRINCIPIOS DE CONTEMPORANEIDAD	PRINCIPIOS GRÁFICO-PLÁSTICOS	Pictórico		
		Gráfico		
		Industriales		
	PRINCIPIOS DE DISEÑO	Manuales	Para artesanías	
			Para artes aplicadas	
		Industriales		

TIPOLOGÍA COMO CULTURA
RITUALES
SIGNIFICADOS Y SIMBOLOGÍAS
INDUMENTARIA

TIPOLOGIA COMO PATRIMONIO		
ETNOGRÁFICO	Fusión de culturas	
	Fusión por influencia de otros patrimonios	
RELIGIOSO	Objetos rituales	
	Objetos suntuarios	
	Objetos de veneración	
	Indumentaria	
CIVIL	FIESTAS	Estandartes
		Trajes
		Elementos y complementos
	REPRESENTACIONES	Por prohibiciones
		Por ritos
		Por exhibiciones
	INDUMENTARIA	Cortesana
		Burguesa
	EL HÁBITAT	Objetos cotidianos
		Objetos estructurales
		Objetos decorativos
MILITAR	Indumentaria	
	Símbolos	
	Banderas y estandartes	

TIPOLOGÍA COMO HISTORIA DEL ARTE
Clasificación siguiendo los parámetros de una historiografía demostrada.

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 17. Propuesta de clasificación cruzada.

Manufactura del bordado en Lagartera

La manufactura de los bordados de Lagartera nace a consecuencia de la Desamortización de Mendizábal y se sabe que en el año 1853, el ayuntamiento vende parte de las propiedades comunitarias del pueblo, quedando este a los abatares de la pobreza.

Se empieza vendiendo piezas, útiles, trajes, dechados, etc en tiendas de Madrid y Sevilla principalmente. Existen indicios que hacen pensar que el pedagogo Giner de los Ríos fue uno de los que compró abundantes dechados, con fines pedagógicos y didácticos. También los museos realizaron compras de este tipo. Vendían todo lo que se podía vender en ese momento, pero poco a poco se fue canalizando la venta hacia la elaboración de piezas bordadas.

Fue muy importante la presencia de Amadeo Roca, estamos hablando de principios del siglo XX y antes de la Guerra Civil, ya que el facilitó información de tiendas, comercios y librerías, principalmente de Barcelona. Esto permitió obtener buenos materiales, hilos y revistas que se publicaban en Francia y se vendían en Barcelona.

Es a partir de este momento, cuando se produce dos tipos de mercado, uno interno que busca bordados unidos y vinculados a la tradición propia del pueblo y a su traje (que es una referencia de mercado importante); y la otro que está unido a la demanda externa del pueblo y muchas veces, sometida a los gustos de prodecencia francesa.

En la actualidad, los objetos y productos que se venden, no siempre están realizados en España, es decir, la importación de terceros países con mano de obra más barata, que permiten una venta a precios asequibles.

Como **conclusión** final podemos añadir que esta investigación ha permitido detectar una serie de líneas de trabajo que pueden marcar el rumbo de las investigaciones futuras en este campo:

- El papel de los agentes sociales e institucionales en el dinamismo económico, tanto privados como públicos, se convierten en un factor clave de la innovación parece ser una línea de trabajo que requiere ser ampliada.
- El papel de las asociaciones de empresarios tanto a escala local como regional o nacional, son agentes fundamentales de la generación, promoción y difusión de iniciativas e innovaciones que requiere ser ampliada.
- La importancia del fomento de los centros tecnológicos como instrumentos de apoyo a la innovación e investigación artística, con el objetivo de subsanar las deficiencias y de mejorar su rendimiento y apoyo a la innovación en las PYMES que no se pueden permitir tener departamentos propios de I+D.
- La formación de redes de cooperación y profesional para potenciar la dinamización económica, se convierte en un elemento clave de las políticas de desarrollo, sobre el que parece fundamental indagar en torno a su

génesis, los factores que impulsan su creación, las claves de la confianza entre sus miembros integrantes, los procesos de materialización de iniciativas y proyectos, entre otros.

- La importancia de la innovación como estrategia de supervivencia, necesita de las investigaciones en torno a todas las fases del proceso innovador: contexto en el que surgen las ideas, difusión, seguimiento, aplicación y posibles consecuencias.

El éxito o fracaso de la aplicación de la misma depende de un contexto socio-cultural cuyo análisis está más próximo a la sociología y a las bellas artes que a la economía. Es necesario diseñar y aplicar políticas regionales de innovación con respuestas más flexibles a la realidad de estos territorios.

La coordinación entre las diferentes instituciones que influyen en la actividad del sector textil es fundamental para que las actuaciones de apoyo tengan éxito, el análisis de las relaciones y competencias se convierte actualmente en un tema de investigación ineludible. Y la **superposición de programas** y las medidas a veces contradictorias puestas en marcha tienen con frecuencia **consecuencias catastróficas** difíciles de subsanar.

- En definitiva, nos encontramos ante un ejemplo claro de investigación en que deben elaborarse las políticas de desarrollo territorial. La función del artista es la de coordinador e integrador de resultados parciales (económicos, sociológicos, culturales, etc.), alcanzando una interpretación global e integral del territorio analizado, como se ha pretendido conseguir con la investigación que aquí hemos presentado.

Proceso de innovación	Actuaciones prioritarias	Valorizar		Apoyar	
		Oferta	Demanda	Empresas	Medios
Innovación no integrada (ausencia de redes)	Con influencia exógena (Lagartera)	X	X	Nuevos mercados	Fomentar la cooperación Necesita de trabajos de investigación artística Servicios empresariales
Innovación sin especialización (existen redes)	Diversificación (Sonseca)	X	X	Creación empresas auxiliares	Fomentar imagen corporativa Nuevos mercados
Industrias integradas con innovación (carencia)	Estudios de I+D	—	X	No existe nada	Apoyo a proyectos de innovación

Cuadro 18. Propuesta de acciones.

4.7 BREVE RECORRIDO HISTÓRICO. NUEVAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS TEXTILES.

No se trata de realizar una historia de los textiles y en concreto de los bordados, sino de mostrar los hitos que han permitido que esta actividad, hoy de mujeres, sea una materia histórica, artística y de constante y en auge su estudio. En esta evolución se hace notar un énfasis sobre las piezas históricas de nuestro territorio.

Hemos de indicar que a partir del siglo XI, existen dos corrientes o rutas históricas, que unas veces se confunden en una misma, en otras se separan caminando paralelas a la largo de la historia. Una de ellas, se desarrolla bajo el amparo de las tendencias artísticas europeas y va a estar casi siempre relacionada con las monarquías, la nobleza y las comunidades religiosas. Y la otra, con una influencia de las mismas tendencias tiene una evolución al amparo de la cultura de los pueblos y asumida y convertida en manifestación antropológica de las distintas zonas de nuestro país.

Las primeras manifestaciones relacionadas con textiles y concretamente con bordados y encajes son deducciones por referencias que se ven en otras manifestaciones artísticas, ya sean cerámicas, marfiles, esculturas, pinturas, etc. Como por ejemplo:

1. En la **Prehistoria** se habla de la existencia de herramientas y elementos que nos hacen pensar que se dieron determinados tipos de bordados y encajes. Pero, lo cierto es que la falta de restos de tejidos encontrados no nos permite constatar que en este período histórico existieran estas actividades. Se piensa que pudo existir esta actividad por las decoraciones encontradas en "los bastones de mando", en las decoraciones cerámicas, en las decoraciones de las pinturas rupestres y de igual manera en las esculturas.
2. Tendremos que esperar al **siglo X** para encontrarnos con restos de tejidos bordados y de encajes, que nos permitan empezar a realizar un análisis técnico y decorativo a partir de esos hallazgos.

Cuando nos referimos a una datación histórica, se realizan teniendo como referencias los restos encontrados, sobre todo, en tumbas, en ajuares religiosos y en rituales mortuorios. Otro aspecto importante, como decía antes, es el tipo de persona o clase social a la que pertenecía el resto encontrado, que suele coincidir con personas con alto nivel adquisitivo o pertenecientes a algún tipo de organización de poder, ya sea social, político o religioso.

3. A partir del siglo XI podemos trazar un recorrido historicista, en la materia textil de los bordados y los encajes que llega hasta el siglo XXI.
4. Los datos correspondientes a los **siglos XII y XIII** son escasos y se encuentran dispersos por todo el nuestro país.
5. En el siglo **XIV** se empiezan a conocernos los nombres de algunos bordadores. Lo que pone de manifiesto que empieza a ser una profesión con prestigio social.

Al mismo tiempo comienzan a ser importantes los talleres monacales de Guadalupe (Cáceres) y El Escorial (Madrid).

6. En el siglo **XV** destacaremos las provincias de Valencia, Toledo capital y Guadalupe, como ejemplos de la cantidad de bordadores y talleres que se están asentando en nuestra península, al amparo de Cabildos, catedrales, monasterios, cofradías, concejos, ayuntamientos, nobleza y la corte. La demanda de esta actividad es tan grande que los grandes pintores y artistas del momento realizarán bocetos y dibujos para ser bordados. Ésta es una de las razones más consistentes de conexión de las marcadas influencias de las corrientes artísticas europeas sobre el bordado y los encajes.
7. Cuando hablamos del siglo **XVI**, tenemos que indicar que es el siglo, donde se configuran composiciones artísticas propias como nos muestra los estudios realizados por Isabel Turno. Es, sin duda, el siglo del bordado con oro y sedas y de los talleres monacales de Guadalupe y El Escorial, y de la expansión de ésta actividad, prácticamente a la totalidad de las provincias, como se recogen en los *libros de fábrica* de las catedrales e iglesias de Granada, Córdoba, Sevilla, Murcia, Galicia, Toledo, Madrid, Palma de Mallorca, etc.
8. En el siglo **XVII** el país que marca las tendencias artísticas respecto a Europa, será Francia. Es el siglo del bordado a matiz y del oro matizado llegando a bordar los ternos completos y sin dejar un trozo de tejido sin bordado. Se modifican las composiciones, los fondos de oro y los suelos son sustituidos por paisajes.

De la segunda mitad del siglo, son los bordados realizados para la Virgen del Sagrario de Toledo, piezas eminentemente barrocas tanto en su tema como en su desarrollo.

9. En el siglo **XVIII** se generaliza el bordado de lentejuelas y canutillos, bordado de oro o plata realizado "*al pasado*", además del bordado sobrepuesto llamado punto retirado; y el bordado de oro y plata en relieve. Aunque estas técnicas (en España), se remontan al siglo X y XII.
10. El siglo **XIX** se generaliza el estilo imperio y el bordado "isabelino", (estilo que también alcanza al bordado). Estas técnicas se siguen utilizando en la actualidad, fundamentalmente en Sevilla.

En siglo XIX con el desarrollo industrial, con la aparición de los dibujos científicos que implican los procesos industriales, del diseño, nos encontramos que el bordado a mano pierde su carácter de arte aplicado para ser entendido exclusivamente, a mediados del siglo siguiente, como artesanía (con todas las implicaciones administrativas, culturales y educativas, que ello conlleva).

11. El siglo **XX**, al igual que en las demás manifestaciones artísticas, se van a poner de manifiesto, de una forma muy clara, las distintas corrientes. Por un lado, se

fortalece y afianza la corriente tradicionalista⁷⁷. Que es la manifestación artística que permite el desarrollo del bordado y el encaje como artesanía. Por otro, se mantiene y se desarrolla una corriente artística de bordados, desde un aspecto reivindicativo, muy vinculado con la mujer y los movimientos feministas. Se trata pues, de considerar el bordado como una herramienta más del arte.

4.7.1 Fuentes de referencia encontradas.

Prehistoria.

En la actualidad se sabe que el bordado ha sido practicado desde los primeros tiempos. Se realizaba esta actividad para dar respuesta a la necesidad de distinción social que manifestaban los hombres, ésta les llevó a adornar sus indumentarias casi tan pronto como se vistieron. Enseguida el bordado respondió a esta necesidad de crear atributos para los jefes, de enriquecer los objetos destinados al culto religioso, y, por lo que atañe a la mujer, ese afán innato por agradar hace que sea utilizado también desde un primer momento para realzar su belleza.

Por esto, podemos decir que los orígenes del bordado se remontan a las más antiguas civilizaciones. Hay que recurrir a las citas de los Sagrados Códices y manuscritos antiguos, y también a los historiadores y los escritores hebreos, griegos o romanos para darnos cuenta de su antigüedad. Otra fuente de información son las esculturas y los bajorrelieves antiguos, donde claramente podemos intuir los adornos con que embellecían sus indumentarias, y de los que, por supuesto, se deduce que algunos de ellos eran bordados.

Nada se sabe de cómo fue el arte del bordado y del encaje en los tiempos prehistóricos, si bien algunos investigadores deducen su existencia porque, entre otras cosas, en el Paleolítico Superior entre los útiles de trabajo realizados por el hombre se encontraba la aguja.

Así como nos es permitido encontrar algunos restos de otras artes decorativas, en la del bordado nos ha sido imposible por lo deleznable de su materia. De ahí que nos basemos y apoyemos siempre en los restos que otros reflejan, ya que los materiales han sido en muchos casos imposibles de conservar, y no han podido llegar, consecuentemente, hasta nosotros.

De hecho, al hablar de este arte es común aplicarlo a los trabajos de trenzado, al tejido, a los bordados y encajes, y su medio de expresión más utilizado es el ornamento geométrico. Uno de estos elementos más utilizados es el meandro, decoración que se encuentra ya en los objetos de la época auriñaciense.

⁷⁷ Mio. Se trata de una corriente que parte de la Cultura asimilada por los pueblos y que tiene una conexión con el hacer árabe, que se desarrolla de una forma mucho más lenta y llega hasta nuestros días.

En el Magdalenense encontramos utensilios de huesos adornados con imágenes de gran viveza y realismo, los llamados "bastones de mando" con una clara significación religiosa. Por otro lado, es, realmente, magnífica la colección de guijarros pintados que se hallaron en la cueva de Mas d'Azil. También podemos nombrar al reno del bastón de uso de Kesslerloch; y el bastón de hueso de Langueri Base con una figura humana, etc. En esta época del magdalenense (etapa culminante de la época cuaternaria), se han hallado agujas finísimas de marfil y hasta incluso su estuche o alfiletero de hueso. O las piezas encontradas por un grupo de investigadores arqueológicos de Universidad de Alicante, dirigidos por Fco. Javier Jover Maestre, en el yacimiento de Terlinques (Villena, Alicante), los restos más antiguos de Europa, de ovillos para usos textiles, de hilo de lino, fechados en 1850 a. C. este hallazgo se produjo en el año 1997.

La evolución histórica del adorno hasta llegar al bordado y el encaje, está por estudiar y no sólo podemos llegar a ella, en esta primera época, a través de la suma de diferentes estudios monográficos. Los tejidos, bordados y encajes de la antigüedad no han llegado hasta nuestros días ni en cantidad suficiente ni en buenas condiciones como para que se hubiera podido realizar un estudio minucioso de una cultura o una época en concreto, dado que, como ya habíamos dicho antes, las fibras textiles son materiales orgánicos que se descompusieron y en raras ocasiones han llegado hasta nosotros.

¿Cuándo se empieza a hilar o tejer? Este aspecto también se pierde en la antigüedad. Los egipcios lo atribuyen a Isis, los chinos a Chao-Yro; los griegos a Minerva, y los romanos a Namacella, entre otros.

En Oudenburg (Hungria), en unas urnas sepulcrales fueron halladas unas vasijas de barro adornadas con unas escenas cotidianas en las que se observa el grabado de dos mujeres, que se encontraban: una con un telar rústico y primitivo, y la otra, hilando. Era un grabado primitivo e infantil, no obstante estaba lleno de vida y nos demostraba que ésta era una actividad conocida y usada en aquella época.

En las salas prehistóricas del museo arqueológico de Madrid, podemos ver una aguja grande de bronce procedente de Huelva. Y en la "colección Vives" nos encontramos con muchas agujas de hueso y metal, algunas de ellas son como las actuales agujas para realizar malla y proceden de la Necrópolis Púnica de Ibiza.

Se cree que el bordado en España fue probablemente conocido desde el Paleolítico, como consecuencia de los hallazgos encontrados, nos referimos a las finas agujas de marfil y hueso. Éstas en principio se emplearon para unir pieles, pero se supone que también se utilizaron para decorarlas.

Se puede afirmar que los pueblos de Asia como los hindúes, persas, babilónicos, asirios, hebreos o chinos; los de África como los fenicios o árabes; o los de Europa como los iberos, cartagineses, griegos, romanos y galos, los de América como los aztecas, mayas o incas, conocieron el arte de bordar.

4.7.2 Época antigua.

Siglo X. Y su conexión con el arte popular.

En España se supone que los encajes y los bordados desde los primeros tiempos han tenido que ser de una gran variedad y calidad por su trascendencia histórica no sólo en nuestro territorio, sino también en Europa; riqueza que aumenta por un doble aspecto: uno el de ser arte y otro el de ser causa de una sedimentación social y de costumbres.

Carmen Berniz nos ratifica que ya en el siglo X: "las miniaturas mozárabes nos muestran como era costumbre enriquecer los vestidos con franjas decoradas sobre los puños, las mangas y alrededor de los hombros"⁷⁸.

Otras fuentes de información importantes son los constituidos por los estudios relacionados con las miniaturas. Muchos son los títulos y uno de los primeros trabajos fue el realizado por Domínguez Bordona en su *Estudio de la Miniatura*, donde se recoge las miniaturas de los Beatos. Destacando las que se recogen en la Catedral de Pamplona, relativas a las homilías de San Bedo, o las de la Catedral de Santiago de Compostela, donde se encuentra El código de San Calixto, o La Biblia que se conserva en la Biblioteca Provincial de Burgos. Éstas nos muestran las formas y el colorido, pero poco de la técnica y de los procedimientos que se debieron utilizar en la época.

Es importante destacar que una de las prendas del traje románico es lo que se ha denominado "pellizón". Esta prenda se considera que tiene influencia bizantina, y solía estar bordada con piezas aplicadas llamadas "vendas o cenefas", que bordeaban el escote, las bocas de las mangas y el ruedo de las faldas. Moda que también podemos ver en la cultura musulmana de la segunda mitad del siglo X, y que se puede relacionar con muchos trajes populares de nuestro país.

Como información gráfica no podemos dejar de mencionar el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela y destacar la figura de San Juan, porque además de las bocamangas y el cuello, lleva otra cenefa cerca del hombro, que bien pudieran ser la interpretación de una decoración de un bordado o a un tejido. Es posible que esta pieza de indumentaria no fuera muy usual, ya que es el único del grupo que lo lleva.

Se afirma que se constata como práctica habitual el adornar los trajes con "grecas".⁷⁹ Otro ejemplo que nos revela la importancia que debió de tener el bordado como elemento decorativo de la indumentaria, se encuentra en la Jura de Santa Gadea, donde podemos apreciar el traje de Alfonso VI muy adornado en las bocamangas y el ruedo del brial.

⁷⁸ BERNIZ, C. *Indumentaria medieval española*. C.S.I.C. Publicado por el C.S.I.C. Madrid 1956. Pág. 14.

⁷⁹ Mío. Y como nota curiosa añadimos que todos los dibujos son distintos.

Siglo XI. Y el comienzo de su relación con el arte cortesano.

En el siglo XI se han identificado algunos bordadores (pocos); como los recogidos por la investigadora Isabel Turno, que nos fecha en el año 1090, a un bordador sevillano que se llamaba Martín Gómez. Pero lo cierto es que ya es un oficio importante y con prestigio social y artístico.

Esta importancia queda afianzada por la necesidad que tienen los hábitat, y en concreto los palacios en la Edad Media, para crear estancias o habitaciones. Es por todos conocido que estas estancias se conseguían con tapices o cortinas. En muchos textos, se deduce que se adaptaban los paños de Ras o de Arras (nombre que reciben los tapices de alto y bajo lizo, en España). Con frecuencia, para crear estas estancias, se sabe, que se utilizaban cortinas bordadas. Las composiciones que se han descrito indican que se utilizaba con frecuencia motivos repetidos alternativamente, por ejemplo, águilas, cruces, etc. sin olvidar los escudos nobiliarios con toda su heráldica, que se bordaban. Esta clase de paños, llamados "cortinajes", pasarán en el Renacimiento, a denominarse "reposteros" Y se emplearon para adornar cámaras, camarines, ventanas y balcones; y otras veces se utilizaban para adornar el paso de procesiones o de cortejos reales.

Siglo XII. Los primeros vestigios.

Este es un siglo importante para las técnicas textiles, fundamentalmente para los bordados y los encajes. De esta época se conservan piezas de gran valor, no sólo por su belleza, sino también por su gran calidad técnica y conservación. Una de estas piezas es el forro de las reliquias de Nuestra Señora de la Majestad, que se encuentra en la Catedral de Astorga. Se trata de una pequeña pieza bordada sobre lienzo, sobre la que se han distribuido una serie de leones en bandas horizontales y verticales, formando una cuadrícula y, en el centro, destaca un cuadrúpedo realizado a un tamaño mayor. Los leones son representaciones heráldicas de color rojo y con barras en blanco, y todas las figuras están rebordeadas con sedas rojas y cruceta doble y las barras están hechas con crucetas simples. Su técnica nos recuerda a los bordados más tradicionales de porte salmantino.

La investigadora Elena Gómez Moreno, observa que en los monasterios, iglesias y conventos, además de crear, se comprometen a conservar y proteger, lo que se les ha legado y así lo manifiesta en el Prólogo de su libro *Breve Historia de la escultura española*. Posiblemente, por ello, será constante la referencia a los bordados, encajes, tejidos e incluso estampaciones; cuando éstos, se relacionan con las necesidades de ritos, ceremonias e indumentaria de tipo religioso. (Al indicar la relación de tipo religioso es en el más amplio sentido de la palabra, es decir, se incluyen las manifestaciones religiosas más importantes que han convivido en nuestro país).

El bordado más antiguo de este siglo, es un magnífico repostero conocido con el nombre de "Tapiz de la Creación", que se conserva en la Catedral de Gerona. Hemos de indicar que está incorrectamente denominado, porque la palabra tapiz implica, en sí mismo, una técnica de realización. Se trata de un trabajo realizado en

un telar de alto lizo. La pieza de la que estamos hablando es un bordado dibujado aplicado y rematado, con el conocido punto de cadeneta. La denominación se debe al tamaño y no a la técnica de realización. Es una obra que se encuadra dentro de la temática de la época y que tiene una función clara de adoctrinamiento y enseñanza al pueblo que lo contempla. Estamos de un trabajo de una *maduración* no sólo en la técnica, sino también en el procedimiento, es pues, el resultado de un proceso evolutivo.

Y en cuanto al origen, hay investigadores que opinan, que el contacto del bordado español con el mundo Carolingio debió establecer muy pronto, una relación artística a través, de lo que se ha denominado la Marca Hispánica. También se piensa que estas primeras manifestaciones, nacen de actividades cotidianas, que se ocupan de dar una respuesta a una necesidad autóctona, para pasar a ser una corriente artística propia de una época concreta.

Estamos ante los siglos de mayor importancia tanto por su creatividad, y evolución como expansión, no sólo en el territorio nacional sino también en toda Europa.

Estamos ante un gran desarrollo de las industrias textiles, como comercio y arte que están propiciadas por los árabes; como resultado de la fusión y convivencia con otros pensamientos y culturas, además de la cristiana y judía. Serán estas técnicas textiles (el bordado, el encaje y la tejeduría) un crisol y una buena forma de difusión de ideas, formas y pensamientos, que no se podían manifestar de otra forma.

Atendiendo a los datos manejados, podemos decir que se produce en España una fusión cultural y patrimonial que nos va a diferenciar de Europa y que exportaremos de alguna forma primero a Italia, Flandes y luego a América, como primer resultado de nuestras relaciones comerciales en el mediterráneo y más tarde en el atlántico. Tanto en los bordados de origen cristiano como en los de procedencia árabe, consiguieron un conocimiento técnico y perfeccionamiento enormes, a lo que hay que añadir un conocimiento de las corrientes artísticas uniforme a las demás artes. Y es que, independientemente de las convicciones religiosas de las personas que bordaban, realizaban con una escrupulosa profesionalidad su trabajo, ya fueran sus clientes cristianos o árabes.

Podemos afirmar que los bordados de esta época con rasgo español es el realizado, en general, sobre una tela de lienzo (casero), y si se utiliza el material de oro, se usa lo que se denomina: oro de Chipre. Se trata de una hebra de seda forrado con una fina lámina de oro, que se enrollan en espiral o en tirabuzón, a la mecha. Este procedimiento, ya ha sido utilizado en España, por los árabes.

Las composiciones tienen una predominancia geométrica, floral o animal y suele bordar toda la tela. Son trabajos con una clara influencia árabe. Un ejemplo de lo dicho se puede ver en La Mitra denominada de San Ramón, que se conserva en la Catedral de Roda. Esta pieza es un buen ejemplo, que pone de manifiesto el contacto entre la corriente árabe-hispánica con la europea dentro del estilo románico. En ella se ve cómo *el círculo*, *el título* y *las infulas* van adornadas con una franja de bordado eminentemente árabe. La decoración es un ajedrezado constituido por cuadros bordados en oro, que se alternan con otros de igual tamaño

de color y los triángulos son de sedas azules contorneados por puntadas de hebras de color rosado.

Es importante destacar las estolas de San Ildefonso, que se encuentran en la Catedral de León, regaladas por doña Leonor (esposa de Alfonso VIII de Castilla). Una de ellas es de encaje de aguja de punto de media, y bordada después con seda de colores. Según recoge Villanueva (1935:111), lleva a lo largo de ella, castillos heráldicos, cruces y la inscripción: "A LIENOR REGINA CASTELLE FILIA HERICI REGIS ANGLIAE ME FECIT SUB ERA. MCCXXV"⁸⁰.

De esta época, es el estandarte de San Olit del obispo de Urgel, que se conserva en el museo Municipal de Barcelona. Se trata de una pieza rectangular, rematada a su alrededor con una orla de tema vegetal. En el centro lleva un medallón ovalado con figura de Dios Salvador, sentando en un trono. Las cuatro esquinas están ocupadas por los símbolos de los evangelistas y dentro de unas flámulas aparecen bordadas tres figuras de santos, que se encuentran de pie y con actitud de plegaria. Se trata de un estandarte de lino, bordado con sedas de colores a través de la técnica de bordado dibujado y realizado a cadeneta, y curiosamente perfilado con cordoncillo. Es la primera pieza que encontramos con la particularidad de estar firmada, de hecho en la parte la derecha se puede leer de manera clara y fácil: "ELIS AVA ME FECIT".

Siglo XIII. Reconocimiento histórico.

A partir de este siglo nos encontramos que los bordados están incorporados a la corriente general del desarrollo de las demás artes.

Es un período en el que empiezan a competir y adquirir importancia determinadas escuelas, al amparo de los talleres de pintura. La escuela flamenca, será una de ellas. Esta escuela de bordados, se sabe que comienza su andadura a finales del siglo XIII, pues, es la época en la que encontramos datos históricos que corroboran su existencia.

La pintura es el arte que más influye en los bordados hasta el punto de que ambas artes siguen caminos paralelos, esforzándose los bordadores por conseguir con la aguja efectos análogos a los logrados con el pincel, encajando aquí plenamente la denominación romana de *acupiscile* (o "pintura a la aguja"). El carácter del bordado de este período añade a la sencillez de los siglos anteriores robustez, firmeza y movimiento, no obstante sus figuras aún son toscas y la ornamentación que las rodea sencilla. De este siglo es también la capa con el árbol de Jesé, de Lérida (Colección Spitzer), de labor delicadísima.

⁸⁰ VILLANUEVA, A. *Los ornamentos sagrados en España*. Barcelona. Labor. 1935. Pág. 111.

Poco a poco nos vamos a ir encontrando con las primeras ropas, ornamentos y lo que hoy entendemos como complementos. Uno de los más antiguos son las sandalias bordadas, que aparecieron en el sepulcro de Don Rodrigo Jiménez (en Roda), que murió en 1217, dato que recoge Carmen Berniz diciendo: "calza sandalias de paño negro, bordadas con un cordoncillo de seda y filamentos de oro"⁸¹. Podemos destacar que la raya o gomera (características de la moda española) aparecerán con ribetes bordados en las mangas. Una importante pieza a este respecto es la conocida "Capa de Daroca", conservada en el Museo Arqueológico y que está fechada en el siglo XIII. Se considera de influencia francesa.

La Iglesia como institución consolidada, se preocupa por enriquecer con objetos de valor, los elementos de culto. Esta preocupación se cubrió a través de regalos y donaciones de las grandes familias, de los reyes españoles y por el pueblo devoto. Comienzan a ser constantes los regalos y donaciones a las Catedrales y parroquias. Son muchos los nombres de las personalidades de las grandes familias como de los reyes, y a modo de ejemplo podemos recordar que el Rey San Fernando regala un vestido a la Santísima Virgen de la Parroquia Principal de Ciudad Real y Carmen Berniz (1956: 21) nos aportará la siguiente descripción de él:

"Hecho en tela de oro y plata con flores verdes y encarnadas, con dos grandes cenefas de terciopelo color púrpura, bordado en oro muy fino de realce y gusanillo"⁸².

Del siglo XIII, son las "Telas de Calahorra" (que guarda mucha relación con la Mitra de San Olegario). Están bordadas en fajas horizontales formadas por los círculos entresacados y en el interior de los medallones figuran los bustos de Santos, que Según Carmen Berniz:

"Parece ser que los bustos pertenecen a un apostolado presidido quizá por la figura del Salvador, pues dentro de los círculos se ven letras en las que se ha conseguido leer los nombres de Petrus, Bartolomeus, y acaso Paulus..."⁸³.

En este recorrido histórico no podemos olvidar los trabajos realizados por don Manuel Gómez Moreno, relacionados con las sepulturas encontradas en el Real Monasterio de las Huelgas de Burgos. De las que destacaré:

1. Almohada de la Reina Leonor: en la sepultura de la fundadora, fue hallada su almohada de tafetán carmesí a listas con oro y tapicería, con bordados de seda que, por uno de sus lados tiene cinco cuadros en aspas de color negro; y, en las esquinas, castillos rojos, que se repiten, cambiando sus colores por el otro lado del cojín. El tema central va trenzado al aire y prendidos solamente sus bordes al

⁸¹ BERNIZ, C. op.cit. Pág. 31.

⁸² Berniz op.cit., Pág. 21.

⁸³ BERNIZ, C. *Indumentaria medieval española* C.S.I.C. Madrid 1956. Pág. 26.

lienzo; sin embargo, sus castillos se bordaron a cadeneta. Alrededor lleva raspillas bordadas de oro y rojo; y cerrando el cojín lo atravesaba en zig-zag un cordoncillo carmesí también con oro que pasaba a través de otros de color negros cosidos a bandas sobre los bordes.

2. El cojín de la monja Constanza: su técnica y su dibujo son originales y complicados. Tenemos cuadros, y el cojín desarrolla esvásticas rojas enfiladas, pero sueltas, encuadrando meandros negros revueltos con cierta variedad. El material es: lana de colores, destacando sobre el blanco del lienzo; su labor forma una especie de trenzado al aire, en masas alienadas y con ensanches también alineados y alternados a una parte y a otra, cuyos bordes se ven en el lienzo atravesándolo. La monja Constanza, fallecida en 1242, era la hermana de San Fernando.
3. El almohadón de la Reina Berengüela: se considera una pieza muy interesante, ya que se trata de un bordado con hilo de oro, es decir, un filamento dorado envolviendo un hilo de seda rojiza. Se considera a este cojín, de tono verdoso, como un trabajo morisco geométrico. Por ambas caras lleva incrustaciones bordadas con el procedimiento anteriormente citado, retorcidos de cuatro en cuatro, formando un enlace de cuadriláteros enfilados en diagonal creando una composición de cuadrados: uno grande en medio y cuatro pequeños cerca de las esquinas, sólo van prendidos al lienzo por sus vértices y lo demás va entrelazado.
4. Cojín del Sepulcro de don Fernando de la Cerda: con él se abre una serie de bordados curiosos. Es una obra única entre las conocidas de la época medieval, el bordado se presenta fingiendo cadenetas, quizás, se trate de lo que llamaban punto sesgo, con hilos de seda sobre muselina, procediendo siempre en líneas verticales y horizontales, de modo que no se ve alterada en ningún momento la regularidad del encadenado. La cuadrícula pajiza de una de las caras secundarias lleva inscrita otra cuadrícula contrapuesta, en cuyo interior, alternan leones rampantes blancos sobre ocre, y también águilas con los mismos colores, que se muestran solas o de cuatro en cuatro sobre morado, y en los triángulos que forman las cuadrículas se alternan leones y palomas blancas sobre ocre y verde. Los colores empleados son: el blanco, el pajizo, el verde, el ocre y el morado.

La composición principal está formada por treinta figuras de reyes que llenan toda su cuadrícula (en ocre y verde), alternados y variando el adorno de sus trajes, de forma geométrica y caprichosa, y teniendo en las manos globos rematados en cruz o bien mostrándolas lisas; a los pies reposan dos aves. En la parte baja, se halla un alfabeto con caracteres góticos en mayúsculas siguiendo el siguiente orden: A B C D E F G H I K L N M O P Q R S T U X ¿ Z. Una vez terminado, nos encontramos que sigue la inscripción U S E I N, donde parece haberse transcrito el nombre personal árabe de "Husain", que suponemos fue el bordador, lo que pone de manifiesto algo que ya he indicado, y es que nuestra configuración social de mestizaje no impedía que los mejores bordadores realizaban cualquier trabajo que le fuera encargado, independientemente de sus creencias, procedencia o pensamiento.

En este siglo se sabe que Italia y España estaban en plena prosperidad, no sólo en lo que respecta a la fabricación de buenas telas, sino también por sus buenos bordados. Nos consta que los sarracenos habían importado a Sicilia la industria del tejido y se trabajaba con habilidad tanto la seda como el oro. Además, sabemos que el Rey Roger II trajo cautivos, aprovechando una expedición a Grecia en 1145, a los más hábiles tejedores y bordadores de Corinto y de Argos, y los asentó en Sicilia.

Como consecuencia, los brocados sicilianos empezaron desde entonces a gozar de gran reputación. Se trabajaban paños de dos colores: recortados y cosidos uno sobre otro con puntos de unión de colores y que recibieron el nombre de paños sarracenos.

Por otra parte, desde Sicilia se pasa la fabricación de las telas ricas al Norte de Italia, lo que originó las producciones de Génova, del Florencia, de Luca, de Milán y de Venecia.

Se considera que una de las zonas donde se instalaron estos maestros fue Valencia porque se trata de una época en la que industria textil existente, se ve modificada e incluso perfeccionada. En el siglo XIII se produce un renacimiento de estas artes, provocando un refinamiento desconocido hasta ese momento, que convierte a Valencia en un lugar importante durante el siglo XIV.

Siglo XIV. Reconocimiento artístico.

En esta época Valencia será uno de los focos importantes, en el que se generaliza el empleo del bordado para la confección de ornamentos religiosos. Se revisten los muros de las habitaciones de las casas nobles, de las iglesias y las capillas particulares, con tapices historiados y con telas bordadas en seda y oro, etc.

En este siglo los bordados españoles destacan por sus aplicaciones de terciopelo sobre raso, perfiladas con oro y plata. Las composiciones utilizadas tienen una relación directa con la ornamentación que se encuentra en los cueros de Córdoba, de hecho, los colores son los mismos y el oro reluce entre las tintas sombrías por su brillo.

En Flandes son conocidos por la gran habilidad que tienen a la hora de copiar con la aguja los dibujos de sus artistas. Se conocen un gran número de franjas bordadas de Flandes, que pueden ser comparadas con los trípticos pintados en madera de la época ojival. Otros bordados tienen un carácter semejante al de los vidrios antiguos de sus iglesias. Se sabe que Flandes era un centro de fabricación de tapices importante y que exportaban un gran número de ellos a Valencia, de donde se trasladaban a otras partes de la península. En muchos inventarios de iglesias, nos encontramos con los llamados **draps de Ras**, nombre con que se conocían los tapices fabricados en Arras, capital de Artois y cuna de esta industria, que se extenderá poco después a Bruselas y otras ciudades europeas.

Lo artístico y lo técnico de esta época se caracteriza por gozar de una decoración muy variada; los asuntos caballerescos y religiosos incluso los Santos, de carácter guerrero, eran frecuentemente representados como San Mauricio, San Martín, San

Jorge o San Miguel. También los asuntos heráldicos y genealógicos fueron empleados en ornamentos religiosos y profanos. Las composiciones se suelen presentar en marcos cuadrilobulados o en compartimentos octógonos por influencia de las vidrieras de la época.

El aspecto técnico viene representado por la aparición de una gran variedad de puntos, siendo los más citados: *pulvinarium* (o enarenado), el de tablero de ajedrez, el ondeado, el adamascado, el reticulado y anudado y el *opus consutum* (o bordado de tejidos aplicados que previamente eran bordados). Los tejidos bordados eran con frecuencia ricos brocados; las hebras empleadas, sedas y metales nobles acompañados de pequeñas placas y lentejuelas de estos metales así como pedrería variada. También se generalizan la utilización de los paños mortuorios, empleados ya en el siglo XIV y que durante los siglos XV y XVI llegaron a realizarse con ricos bordados de oro y sedas.

En cuanto a la indumentaria, se considera característico de este **siglo XIV** el aspecto nuevo que se desarrolla en lo que se ha denominado **trajes de debajo** como recoge Carmen (1956: 26)

"Otro aspecto nuevo y revolucionario de la moda femenina española fueron los vestidos ajustados, desprovistos de mangas, con sisas en ángulo, tan grandes que descubrían parte de los hombros y del pecho, dejando a la vista las ricas camisas marginadas, es decir, bordadas con sedas de colores"⁸⁴.

Como no señala la historia, poco a poco las propiedades de la iglesia y los monasterios españoles fueron creciendo: unas veces por concesiones de Reyes y otras de particulares realizadas durante la Edad Media, hasta el punto de que a fines del siglo XIV y principios del XV las iglesias de España atesoraban grandes riquezas y esplendor, abundando en los templos las capas y los ornamentos como consecuencia en parte de los estatutos catedralicios, ya que según dichos estatutos, ningún dignatario tomaba posesión de su prebenda sin regalar alguna pieza del vestuario sagrado.

La capa del Cardenal Carrillo Albornoz, del tesoro de Toledo, que data del siglo XIV, la del Obispo Ramón de Vellena en el Museo de Vich, etc. son ejemplos de indumentaria religiosa que poco a poco irá alcanzando un gran desarrollo e importancia.

El llamado **Frontal de Enrique II**, se considera que es una pieza de influencia flamenca, que se conserva en el Monasterio de Guadalupe, pieza bordada de 3'64 por 1'32 m y decorada en su parte superior por una cenefa (que se considera que corresponde a otra escuela), y el frontal está rematado por un fleco que lo bordea en

⁸⁴ Berniz op.cit., pág. 26.

su parte inferior. Es una obra de gran importancia tanto por la técnica utilizada en él como por la perfección alcanzada en toda su ejecución.

El frontal tiene al lado derecho e izquierdo unas franjas anchas verticales realizadas con grandes trozos de brocado de oro y terciopelo, con anillado también de oro y con el motivo llamado "de la piña", que será muy frecuente en los ornamentos renacentistas del quattrocento, tanto en indumentaria eclesiástica como en indumentaria civil. Tampoco faltan las franjas con el escudo real de Castilla y León. Es de una marcada influencia flamenca, bordado sobre todo con seda y oro (como suele ser en el siglo XIV), representando misterios de la Virgen y del Señor, trabajados con admirable maestría y perfección.

El estudio técnico de este frontal nos muestra una notable diversidad de procedimientos, que es lo que le confiere un gran valor.

Sobre el lienzo, se bordaron los fondos con un dibujo uniforme en retícula oblicua con hilo de oro tapizado para conseguir una gran homogeneidad, sobre el cual se aplicaron los bordados que forman las figuras recortadas; y, en un segundo término, se realizaron las perspectivas arquitectónicas por medio de contorneados, pespunte o cordoncillos.

Por último, se consigue crear con el bordado un primer término de perspectiva arquitectónica, o sea, las 14 columnas que forman las divisiones de los ambientes representados a realce. Parece ser que estos elementos se bordaron primero y después se aplicaron, para ello se realizó una preparación de cuerdas o gamuzas, colocadas en el lugar de la columna, para conseguir el efecto deseado, la perspectiva.

Las figuras están hechas a matiz; pero los contornos, los pliegues, las arrugas, detalles de rostro, etc. se han obtenido mediante pespuntes finos. También el matizado se ve en algunos ropajes, otros (los que imitan a tisú) están hechos con "oro atravesado" con hebras horizontales. Nos encontramos algunas figuras con otro tipo de puntos como los enjavados y en las alas de los ángeles vemos el punto plumado. Lo cierto es que este estupendo frontal guadalupense, bien pudiera ser calificado como "enciclopedia técnica del bordado cuatrocentista".

4.7.3 Época: Renacimiento y Barroco.

Siglo XV. Bordado monacal y catedralicio.

Los siglos XV y XVI son los "siglos de oro" del bordado español; es el momento cumbre de los bordados en oro y sedas. Se organizan grandes talleres dentro de las Catedrales siendo los más importantes los de Santiago de Compostela, Huesca, Toledo, Burgos, Alcalá de Henares, Palencia, Sevilla y los de los Monasterios de Guadalupe y de El Escorial.

El siglo XV será uno de los períodos más interesantes dentro de la historia del bordado, no sólo respecto al vestuario civil que evoluciona muy lentamente, sino

también respecto al vestuario eclesiástico, que se ajusta a modelos rituales de carácter universal.

Nos vamos a encontrar con la creación de los principales talleres monacales y catedralicios, donde los religiosos comienzan a trabajar en la creación de bordados con esa paciencia edificante que les caracteriza y que tan buenos resultados da.

Las influencias son muy diversas, ya que trabajan frailes bordadores de distinta procedencia, que desarrollan las actividades de sus respectivas tierras, lo que propicia que en España se den distintas tendencias europeas.

Se piensa que a finales del siglo XV, empieza la influencia italiana, que acaba por triunfar totalmente en el siglo XVI.

Cuando nos referimos a Valencia nos tenemos que remitir a los escritos de José Sanchis y Sivera en su libro *El arte del Bordado en Valencia en los siglos XIV y XV (apuntes para su historia)*, quien nos señala que para hablar de esta ciudad hay que partir de la etapa de las guerras de Jaime I, ya que entonces se dio una época de prosperidad tanto para el arte textil como para el resto de las manifestaciones artísticas porque llegaron muchos maestros textiles y bordadores de Europa, que se integraron en nuestra cultura de mestizaje y absorbieron los elementos de los árabes que aún quedaban en Valencia. La documentación encontrada en los archivos nos revela la procedencia de algunos de estos maestros, que eran de origen flamenco e italiano. También sabemos que, dentro de las manufacturas textiles, siguieron trabajando muchos árabes conversos a la religión católica, y que tras la Conquista se siguió fabricando en Játiva un tipo de telas, que parecían verdaderos tapices, cuya composición se desarrolló alternando temas historiados junto a elementos geométricos, y dejando de lado los temas relacionados con las representaciones de animales posiblemente a causa de la prohibición del Corán.

Ya en la segunda mitad de la decimocuarta centuria se empieza a potenciar lo que se ha denominado trabajos de Draps de Ras. No podemos presentar tejidos fabricados en esta época porque la mayor parte han ido desapareciendo. No obstante, sabemos, por la tradición oral, que toda casa que se preciara tenía colgaduras y adornos tanto de tapices como de bordados. La documentación correspondiente a esta época medieval nos ha dejado los nombres de los artistas que trabajaron en Valencia durante los siglos XIV y XV. Y a veces en ella se nos describe cómo eran las piezas. De esta época son los bordadores Vicente Matheu, Domingo de la Roda, Domingo de la Torre, Gil Sagra. Como dato curioso del bordador Miguel Climent, como se recoge Sanchis y Sivera (1917:9-10):

"Die jovis et ultima / mesis junij dicti anni (1390).-In nomine domini nostri Jhu xpti, et ejus divina gratia, amen. Pateat universis, presentem paginam inspecturis, quod nos ffranciscus Marti, petrus camarasa, frenerij, Jacobus cambres, sellerius, et Bernardus Garcia, espaserius, cives Valentie, tamqua majores anno presenti elemosyna nuncupata de la armeria sive dels freners, Laurentius Çaragoça, Anthonius de Eixarch, pictores, Johanes, lautonerius, associatos dictis maioribus, Bernardus Mormany, Petrus Sala, spaserij, Petrus Cilia, Ferdinandus Eximenis, sellerij, dominicus de la Rambla, pictor, et Bernardus de Alos, ffrenerius, cives dicte civitatis, ex una parte, et Egidius Sagra, dominicus de Roda, Michael Climent, et dominicus de la Torre, brodatores, sive brodadors, cives iam dicte civitatis, nominibus nostris propriis ex altera, gratis et scienter dictis nominibus et concorditer omnes in simul firmamus et ordinamus inter nos nominibus quibus supra, capitula infrascripta, in

modum qui sequitur." Y la traducción al catalán queda transcrita en las mismas páginas 8 y 9 como se indica:

"Capitols tractats e convenguts entre ffrancesch Marti, en pere camarasa, ffreners, en Jacme cambres, seller, en berna garcia, spaser, en nom e eaxi com a majorals en lany present de la almoyna appellada de la armeria o dels freners de una part, e en Gil sagra, en Domingo de Roda, en miquel climent, e en domingo de la torre, broadors, de la part altra, de e sobre un drap que los dits en gil sagra, en domingo de roda, en michel climent, e en Domingo de la Torre an a brodar ab tot acabament fer e acabar als dits majorals que ara son o per temps seran, sots certs pactes presents, formes e condicions, segons e pus largament deius es contengut e ordenat".

"Primerament, quels dits Gil sagra, en Domingo de roda, en Climent, e en Domingo de la Torre, ban ab tot acabament affer brodar e acabar als dits majorals, qui ara son o per temps seran, un drap atzeytoni, ab una imatge scorsada en mig del dit drap, de forma e semblança del beneventurat sent marti, la qual ymatge baja set palms de alna de largaria, e tres palms de amplaria, la cual dita ymatge sia bei e perfectament obrada e acabada de fil dor, e de fil dargent, e de diverses colors de seda. Et per les orles del dit drap, los dits mestres e broadors hajan e sien tenguts de ffer obrar e brodar deu cavallers ab paraments reals, be obrats e acabats, semblantment de fil dor e dargent, e de diverses colors de seda, segons se percata".

"Item, los dits mestres e broadors bajen e sien tenguts de fer e brodar, entre los x cavallers, cinch titols de letres franceses, envesades deints e notants larmeria, los quales dits titols sien compartits entre los dits deu cavallers, segons lur vejans en manera que totes les orles del dits drap sien plenes de letres, e ab altres, fullatges e bestions, les quals dites obres, letres, e x cavallers dessus, dits e specificats, hajan affer de sembrant obra, forma e manera de una mostra deboxada en dos fulles e mig paper tosca, de la forma major, e hajan affer en lo dit drap orles daur, la qual mostra desus dita los dits broadors e mestres tenen, e ab si sen portaren, en la qual dita mostra ha scrit de ma propia de Jacme rossinyol, notari, lo qual ha rebut los dits capitols e contracte".

"Item, que los dits mestres e broadors, tots quatre ensemps, e cascun dells per sí e per lo tot, ab tot acabament e sens nengun embarch o triga, prometen e sien tenguts de fer les dites obres del dit drap, ço es de la festa del benaventurat sent marti provinent, en un any se següent, segons dessus es dit e specificat. E aço en pena de cinquanta florins dor comuns darago, donadors e pagadors dels bens dels dits maestres e broadors, al comu de la almoyna de la dita Armeria, per pena e nom de pena".

"Item, que los dits x cavallers, letres e titols, sien be obrats, brodats e acabats, si segons e per la forma o manera de una mostra obrada e acabada en un troç de drap de la terra de dotze... la qual dita mostra, los dits maestres e broador tenen e ab si sen poraren. Et sic en cars que los dits deu caballers, leutots e altres obres que los dits maestres an affer no eren semblants, e axi ben acabades com aquelles de la dita mostra, que en tal cars los dits majorals que ara son o per temps seran no pugueri ni sien tenguts ni destrats per alcuna persona, patent o loch de setiyoria, havent dependre la dita ab si donchs no era axi ben acabada, com dessus es dit, ans en tal cars los dits maestres e broadors sien tenguts de fer ne del lur propi, altre o altres, en esmena de aquelles e... tantes, tro que als dits majorals sia ben vist reebre les dites obres".

"Item, que los dits majorals que ara son o per temps seran, sien tenguts e hajan a donar per als dits maestres o broadors, per lur salari e traballs, e per fer e acatar ve e tan polidament la dita obra, doents cinquanta florins dor comuns de Arago, en aquella manera, ço es, cinquanta florins ara de present, com la dita obra sera acabada en e per la forma que damunt es dit be e perfetament los dits majorals, sien tenguts de donar als dits maestres e broadors los restants doens florins de la dita ley, e aço en pena de 1 florins dor, donadors e pagadors per los dits majorals als dits maestres e broadors, del comu de la almoyna de la dita Armeria".

La traducción de este texto y los siguientes ha sido realizada por Vicente Boned Escandell, y es la que sigue:

"Capítulos tratados y convenidos entre Francisco Martí, Pedro Camarasa, hermanos, Jaime Cambres, maestro que fabrica y vende sillas de montar, Bernardo García, espadero, en su nombre y como mayores en el presente año de la almoyna (limosna) llamada de la armería o de los hermanos de una parte y Gil Sagra, Domingo de Roda, Miguel Climent y Domingo de la Torre, bordadores, de la otra parte, de y sobre un paño o tapiz que los dichos Gil Sagra, Domingo de Roda, Miguel Climent y Domingo de la Torre han de bordar todo acabado hacer y acabarlos dichos mayores que ahora son o en el tiempo serán, bajo, ciertos pactos presentes, formas y condiciones, según y mas ampliamente el contenido y ordenado".

"Primeramente que los indicados Gil Sagra, Domingo de Roda, Climent y Domingo de la Torre, hicieron hacer bordar y acabar con todo detalle a los dichos mayores, que ahora son, o por tiempo serán, un paño de atzeytoni en una imagen escorzada en medio de dicho paño de forma y semejanza del bienaventurado San Martín, cuya imagen tenga siete palmos de ahora de largo y tres palmos de ancho, cuya dicha imagen sea bien perfectamente elaborada y acabada en hilo de oro y en hilo de plata y diversos colores de seda, y por las orillas de dicho paño, los indicados maestros y bordadores hayan tenido cuidado de hacer obrar y bordar diez caballeros en vestiduras reales, bien hechos y acabados igualmente (parecidos) de hilo de oro y plata y de diversos colores de seda, según se ha convenido".

"Asimismo los dichos maestros y bordadores tengan a bien hacer y bordar entre los diez caballeros, cinco títulos de letras francesas encuadradas e notants l'armeria, cuyos títulos sean compartidos (repartidos) entre los diez caballos, según ellos vean de manera que todas las orlas de dicho paño estén llenas de letras y de otros follajes y bestiones (figuras fantásticas en forma de mujer de medio cuerpo y de pez u otro animal, rodeada de frutas y follajes y se emplea como objeto de ornamentación) cuyas obras, letras y diez caballeros abajo dichos y especificados, hagan de tal obra, forma y manera de una muestra dibujada en dos hojas y media de papel (tosca) de la forma mejor y hacer en dicho paño orlas daur, cuya muestra abajo indicada los dichos bordadores y maestros tienen y consigo se llevaron en cuya indicada muestra ha escrito de mano propia de Jaime Rossinyol, notario, lo que ha recibido dichos capítulos y contratos".

"Asimismo, que los indicados maestros y bordadores, todos cuatro juntos y cada uno de ellos por sí y por él todo a todo acabado y sin ningún embargo o problema, prometen y sean tenidos de hacer las dichas obras del citado paño, es de la fiesta del bienaventurado San Martín proveniente, en un año siguiente según abajo se dice y especifica. Y esto bajo pena de pago de 50 florines de oro comunes de Aragón, donadores y pagadores de los bienes de dichos maestros y bordadores, al común de la limosna de dicha Armeria por pena y nom de pena".

"Asimismo que los diez caballeros, letras y títulos, sean bien hechos, bordados y acabados, si según y por la forma y manera de una muestra trabajada y acabada en un trozo de paño de la tierra de doce...cuya muestra, los indicados maestros y bordadores tienen y se llevaron. En caso que los diez indicados caballeros, leutots y otras obras que los dichos maestros tienen que hacer no sean semejantes, y así, bien acabados como aquellos de la indicada muestra, que en tal caso los dichos mayores que ahora son y por tiempo serán no puedan ni sean tenidos ni destrats, por alguna persona, patent o lugar de setiyoria, debiendo tomar la dita ab si donchs no estuviera así bien acabada, como abajo se indica, así en tal caso los dichos maestros y bordadores tendrán que hacer de su propio, otro a otros, en subsanación de aquellos y ...tantos, hasta que los indicados mayores tengan a bien visto recibir dichas obras".

"Asimismo, que los dichos mayores que ahora son y por tiempo serán, tengan a bien dar por los indicados maestros o bordadores, por su salario y trabajos, y para hacer y acabar bien y tan hermosa dicha obra, doscientos cincuenta florines de oro común de Aragón, de aquella manera, eso es, cincuenta florines ahora mismo, como dicha obra sea acabada según la forma arriba dicho y perfectamente los dichos mayores tengan a bien dar a los indicados

maestros y bordadores, los restantes doscientos florines de dicha ley y eso en dicha pena de 1 florín de oro donadores y pagadores por los dichos mayoresales a los dichos maestros y bordadores, del común de la limosna de dicha Armería⁸⁵.

El taller de Toledo inauguró sus actividades en el año 1424, y de sus talleres saldrían los ornamentos más suntuosos para ser utilizados en la catedral. Podemos decir de él que tuvo, un amplio radio de acción, y que de él salieron los primeros bordadores laicos que acudieron a Guadalupe y también los que trabajaron tanto en León como en Burgos.

De gran actividad al igual que el anterior debió de ser el taller sevillano que hacia el 1403 comenzó a darnos nombres de sus bordadores. Pero en 1440 aparece en Sevilla un fenómeno notable: la abundancia de la mano femenina en el arte del bordado.

De todos los talleres existentes hay que hablar del taller del Monasterio de Guadalupe, entre otras razones por la cantidad y calidad de las piezas conservada. Se inicia con Fray Jerónimo lego bordador, nacido en Francia, y que luego se estableció en Guadalupe a raíz de ser entregado a los monjes jerónimos el Santuario Extremeño.

En los bordados de todas estas escuelas, nos encontramos con que las cenefas de imaginería de las casullas toman alto vuelo y desarrollo convirtiéndose en una tipología normal para el decorado de estas obras, característica que también pasa a las franjas rectilíneas que bordean las capas de coro.

Por su parte, la técnica acusa mucha finura y una perfección sobre todo en los trabajos de oro que llenan por completo los fondos sobre los que destacan las figuras enteras o de busto, buscando la sensación de riqueza y brillante policromía. El empleo de oro se realiza aplicándolo de formas diferentes como: oro estirado, oro forrado u oro matizado.

Entre la inmensa cantidad de bordados cada cual más hermoso es imposible poder detallarlos todos, por lo que nos centraremos en aquellos que históricamente han alcanzado una mayor trascendencia bien por su técnica o bien por su calidad artística, que son:

1. La casulla de terciopelo verde y carmesí de Guadalupe, que se conserva en el Museo de Arte de Arqueología, sito en Barcelona.
2. Su modelo más significativo es la casulla guadalupense del Condestable. En ella la cenefa central, que se denomina escapulario, se divide en rectángulos verticales: tres en la parte anterior y cuatro en la posterior. Sus formas se corresponden plenamente con la tipología gótica, ya que se han bordado

⁸⁵ SANCHIS Y SIVERA, J. *El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV (apuntes para su historia)* 1917. Págs. 8- 10.

doseletes cupiliformes con pináculos y almenas, y dentro de ellas se han representado las figuras de la Pasión.

3. Y podemos decir que, como resumen de toda esta escuela, tenemos una obra guadalupense. Se trata del sobre frontal que está unido al hispano flamenco y que fue confeccionado bajo el reinado de Enrique II. Este trabajo se llevó a cabo sobre un lienzo fino, donde se bordaron los fondos de oro de los espacios existentes entre los medallones, el material empleado fue el hilo de oro a punto tapizado, y se valoraron los relieves con realce, realizando varios dibujos geométricos: rombos, zig-zag, triángulos, etc. Los medallones fueron ribeteados a punto de cadeneta, y la cinta del entrelazado fue hecha al realce. Así quedaron delimitados los medallones tetralobulados, cuyos fondos se rellenaron por hebras verticales tendidas y superpuestas de negro. Sobre este fondo se aplicaron después las figuras de santos, que habían sido previamente bordadas.

Se considera de esta época la utilización del oro batido que se extiende en placas donde van enganchadas las perlas o filas de perlas. Se atribuye a los sarracenos la invención de las lentejuelas, que luego utilizaron los españoles por imitación. Una de los ejemplos más notables de este género de trabajos es la casulla bordada por Isabel la Católica, y que fue regalada a la catedral de Granada por el rey Fernando después de la toma de la ciudad en 1492. Todas las flores de esta magnífica casulla van bordadas con lentejuelas de oro y plata de varios tamaños.

Los trabajos realizados en el levante español se consideran de influencia flamenca, pero con la existencia de algunas variedades que nos hacen pensar en la convivencia de dos corrientes. La cenefa de la Casulla de terciopelo picado del Museo de Vich, y la capa de la Iglesia de San Mateo de Castellón también tienen una marcada influencia flamenca.

De esta época son, además, una serie de piezas que no sabemos a qué escuela pertenecen, pero que responden con más o menos habilidad a los conceptos de este siglo. Se trata del retablo bordado del Obispo de Osuna, don Pedro Montoya, fechado entre 1454 y 1576, que es gemelo al que mandaron bordar de oro y cuajado de pedrería los Reyes Católicos para la capilla de los Santos Corporales de Daroca, antes de conquistar Granada.

Siglo XVI. Siglo de tendencias mediterráneas.

En el tránsito del siglo XV al siglo XVI es cuando se pone de manifiesto, al igual que en todas las artes, la influencia italiana. Italia había logrado ser un país, en el que la industria de los tejidos había adquirido su máximo desarrollo, desde Sicilia pasando por Génova, Milán y Venecia... todas las ciudades tenían sus talleres donde se realizaban tejidos de lino, algodón y sobre todo seda.

Génova y Venecia eran los principales puertos por donde se importaban las mercancías de sedas al Levante español; y al resto de Europa se importaban por tierra. En Sicilia y en Lombardía se encontraban los dos centros más importantes de

la cría del gusano de seda. Por otro lado, los materiales de oro de Luca competirán con los de Chipre. En cuanto a los utensilios, por ejemplo, las agujas estaban muy bien consideradas las procedentes de Milán que competían con las de Damasco. Todo esto contribuía a que Italia se convirtiera en el mercado principal de Europa en lo que respecta a las telas preciosas.

De finales del siglo XV, es el frontal de la capilla Real de Granada, realizado con fragmento de un ornamento florentino que regaló el Rey Fernando el Católico. Estos reyes también regalaron a la Capilla Real de Granada algunos ornamentos interesantísimos como: el llamado "Ornamento Chapado del Rey Católico" (uno de los más importantes que se conservan), el de los "yugos", el de "brocado raso" y el de "brocado negro", todos ellos con temas de imaginería de gran riqueza.

Como regalos de la Reina Católica, se mencionan los ornamentos siguientes: el de "damasco blanco", el de "la huerta", que recibió este nombre porque procede del Monasterio de la Huerta, el de las "flechas blancas", el de las "flechas coloradas", el del "Rey Don Juan", etc.

Es importante destacar el ejemplar conocido como Paño de dosel de la Capilla Real de la Catedral de Granada, hecho por Hernando de Covarrubias y cuyo tema es el Calvario con las figuras del Cristo, la Virgen y San Juan.

Nuevamente hay que hacer referencia a Isabel Turno cuando nos muestra toda una relación de bordadores sevillanos pertenecientes a este siglo, entre otros se puede destacar a los siguientes, por existir alguna leve referencia del oficio que practicaron, el de bordador: Gracia Álvarez, Juan Álvarez, otro Juan Álvarez, Martín Caro, Diego Díaz, Isabel Fernández que se la conocía como la maestra de los ornamentos, Antonio Gil, Gonzalo González, Juan González, Otro Juan González, Juana González, Pedro González, Francisco de Laguna, Pedro Martínez, Juan Pascual, Bernal Rodríguez, Ferrant Rodríguez, Juan Rodríguez, Fernán Ruiz, Gonzalo Ruiz, Juan Ruiz, otro Juan Ruiz, Juana Ruiz, Ferrant Sánchez, otro Juan Sánchez, Rodrigo de Sosa, Alonso de Sumel, Beatriz Torres, Simón Trujillo, Isabel de Valdés.

Tampoco podemos obviar las indicaciones del conde de Cedillo cuando nos habla de Toledo diciendo que en el siglo XV la población era floreciente, y que se mantiene así hasta el reinado de Carlos V, período en el que disminuye para volver a crecer con el reinado de Felipe II. Las cifras de habitantes no es fácil fijarla porque mientras unos la reducen a 5.000 como Colmeiro, otros hablan de 200.000. Cedillo opina que a principios del siglo XVI la población de la ciudad de Toledo tenía alrededor de 80.000 habitantes. Entre todas las industrias sobresalía el gremio de sederos, que se estima en 10.000 artesanos, aunque bien pudieran ser más. En las *Memorias de Felipe V*, los telares ascendían a 30.000 y los operarios a 40.000. Estos datos quedan reflejados en el libro de Laura Santalaya Heredero titulado *La obra y fábrica de la Catedral de Toledo a fines del siglo XVI*, publicado en 1979 en Toledo.

En esta época es en la que se desarrollan y se prueban inagotables procedimientos para los bordados. Los venecianos, por ejemplo, por ser ellos grandes vidrieros aplican sus conocimientos para que se pueda bordar con cuentas de vidrio de colores tal y como ya habían hecho los egipcios.

A los artistas más célebres se les encarga hacer modelos para bordados. Vasari nos dice que Perino del Vaga dibujó ocho temas de la vida de San Pedro para ser bordados en una capa del papa Pablo III. Y Rafael muchas veces se encargó de preparar cartones para ser bordados.

En Francia conocemos por los inventarios la existencia de cuadros bordados. Por ejemplo, en "El inventario de Carlos V" se dice: "Un cuadro de bordado en el que está Monseñor el Delfín montando en un caballo negro, teniendo en la mano el bastón con que lo gobierna".

También conocemos que en el siglo XVI se bordaron manteles y toallas en sedas de todos los colores, y torzales policromados. Cuando se empleaban para usos profanos, se representaban pavos, cisnes, grifos, etc. Cuando se usaban para el culto, los temas que se bordaban eran temas religiosos o simbólicos y a menudo relacionados con la vida de Jesús y María.

Hasta bien entrado el siglo XVI, como característica de estas telas, encontramos que en su composición se utilizan las líneas góticas, las hojas lobuladas, se mantienen motivos arábigos en algunas piezas de estilo mudéjar o morisco, lo que se aprecia con mayor fidelidad en las piezas de lana que en las de seda, sin duda, por ser los tejedores moriscos. Lo cierto es que los elementos del Renacimiento italiano conviven con los motivos góticos hasta muy entrado el siglo XVII. Granada, sin embargo, conservará siempre su carácter propio y el estilo morisco de sus telas.

En el Renacimiento el arte será a imitación y semejanza de la naturaleza. Será el pensamiento el que sustente la relación sujeto-objeto sometidos a unas normas fijas. Con el manierismo se ensalza la forma en "S", así como la figura serpenteante, contorsionada y desproporcionada, y se intenta legitimar la subjetividad de la creación artística.

Como consecuencia de las piezas analizadas y teniendo en cuenta los textos encontrados, se puede decir que durante la primera mitad del siglo XVI se bordan las casullas con dos capillets en el anverso y tres en el reverso. Las capas se componían de tres capillets y una travesa, es decir, una cenefa central que corresponde al cuello. Un capillo de imaginería y un pectoral, o sea una banda estrecha, que une los dos lados de la capa en la parte delantera cuando ésta no tiene broche. Y, por último, los velos de cruz o mangas procesionales se bordaban con cuatro capillets.

Los elementos decorativos nos muestran un aspecto gótico por la utilización de los doseletes, los arcos conopiales, las finas columnillas, la actitud de las imágenes, etc., aspectos que poco a poco serán sustituidos por la influencia y el gusto renacentista. Sin embargo, ciertos elementos del bordado de imaginería de esta época perdurarán durante mucho tiempo, sobre todo los fondos o lo que se ha denominado campos de las hornacinas, realizados con el procedimiento de oro tendido o oro llano con motivos geométricos para los suelos con una perspectiva imperfecta y para los nichos con una composición en forma de radios y ajedrezados.

Será también característico de esta época la utilización de retorchas: una especie de galones bordados, los dibujos que se formaban con ellos variaban según la

disposición en que se colocara el relleno. Las más utilizadas eran las retorchas melcochadas, de almendrilla y ajedrezas, que solían realizarse en oro y se utilizaban para enmarcar las cenefas de imaginería y dividir las capilletas entre sí. Esta forma de trabajar permitía dejar los espacios que iban a ser cubiertos por escenas de imaginería libres y encargar por separado las cenefas que se necesitaran a un bordador o a otro o a varios diferentes a la vez. En consecuencia, era corriente encargar a los bordadores cenefas de capas, casullas, etc., en vez de ternos completos.

La segunda mitad del siglo XVI se caracteriza por la inclusión de una tercera capileta en el anverso de las casullas, pero su tamaño era menor y muchas veces estaba colocada dentro de un disco dispuesto en medio de lo que se llamaba collarada (o sea la parte que corresponde al cuello), que se solía bordar con el procedimiento de oro llano o tendido.

Y las imágenes solían adoptar una forma estática en relación con los años anteriores. La perspectiva de los suelos era algo más suave. Se pasó de los doseletes y arcos conopiales al uso de los arcos de medio punto, que, frecuentemente, estaban coronados por una flor o por un frutero del que caían las flores y frutas.

También las columnas cambiaron y fueron más robustas, pasando a utilizarse con más frecuencia pilastras o balaustres sobre basas mucho más voluminosas, que a veces se prolongaban como si fueran pedestales. Es de esta época la aparición de la concha renacentista y las calaveras y tibias para los ornamentos de ceremonias funerarias.

Las bordadoras españolas, muy hábiles en la realización de todos estos bordados, incorporaron los perfeccionamientos italianos. Se puede decir que algunos cuadros españoles de esta época están bordados con relieves tan pronunciados como si fueran de madera tallada.

Aparte de los cuadros, género, ampliamente decorativo, muy utilizado en Europa, en donde los españoles teníamos el distintivo de usar magníficos paramentos de altar: muchos en terciopelo y llenos de arabescos de oro. De este tipo de trabajos, merece la pena destacar la pieza española de bordado más hermosa que figuró en la Exposición Universal de 1898, me estoy refiriendo a una serie de ornamentos religiosos, compuestos por cuatro piezas en terciopelo negro, destinadas a las ceremonias funerarias. Los motivos principales eran cartuchos que encerraban cráneos humanos, copiados del natural. Toda ella estaba decorada con ramaje y esmaltes de oro, que se contraponía a los cráneos, me parece que pretendía ser como un canto de esperanza que servía de consuelo al sufrimiento que entrañaba la muerte. El dibujo era magistral y, en general, se trataba de un conjunto, que por lo amplio de su composición, por la riqueza de los materiales bien proporcionada y por la limpieza en la realización del trabajo formaba uno de los modelos más notables propios de una obra de arte. Los asuntos del centro estaban bordados al *lancé* en oro unido con la seda. El ramaje era de aplicación de oro, pero las hojas y los frutos que subían de él estaban bordados en seda trabajada por separado y unida con oro.

Por otro lado, las mangas procesionales se comienzan a bordar con una cenefa alta y otra baja, separadas entre ellas por retorchas, y el espacio que quedaba entre ambas se bordaba con las cuatro capilletas, por lo general en oro. También, en esta época se hacía un segundo tipo de manga, que consistía en eliminar el friso alto y sustituirlo por un bordado en la parte cónica superior, denominado "corona".

Con relación a los frontales se generaliza bordar una banda por todo lo largo de ella, que se llamará "frontalera", colocada en la parte alta, y a los lados se bordan dos rectangulares que se denominarán "caídas".

Por otro lado, aparecen nuevos modelos de retorchas, más anchas y complicadas que los de principios de siglo. Incluso se llega a especificar en los contratos de los maestros bordadores "que no sean retorchas melcochadas, sino que se realizaran con un dibujo más galán".

En esta época se empiezan a solicitar, además, bordados al "romano", o sea más renacentistas que entran en competencia con los de imaginería. Esto no quiere decir que entren en decadencia los bordados de imaginería, sino que éstos se perfeccionan en cuanto a la técnica, como puede apreciarse en los ornamentos. Lo cierto es que este tipo de bordados facilitaban una mayor fantasía por parte de los bordadores y también de los gustos que poco a poco se van generalizando en la sociedad española.

Como bordado al romano se incluían toda clase de trabajos con representación de grutescos y demás motivos renacentistas como: tallos, jarrones, fruteros, animales fantásticos, etc., y lo mismo se bordaban en oro llano, oro matizado, setillos o empedrados sobre lienzo que después de bordarlo se recortaba y se aplicaba al tejido de la prenda que se estaba trabajando.

Dentro de la evolución de las casullas con cenefas bordadas con la técnica al romano, se llegará a eliminar los temas de imaginería, pero se conservará la división de la cenefa en capilletas repitiendo a lo largo de la casulla dos o tres veces un mismo motivo decorativo. Respecto a las dalmáticas bordadas al romano, éstas seguirán una disposición de cuatro ejes de simetría, que se cruzarán en el centro.

Se sabe que ciertos ternos ricos tenían albas con faldones y bocamangas bordadas en el mismo tejido del terno, pero lo único que he encontrado al respecto han sido descripciones realizadas en los contratos que suscribían los maestros bordadores. En esta época en algunas mangas procesionales, las capilletas se sustituyeron por óvalos con temas de imaginería. Y comenzaron a bordarse frontales sin caídas.

Ya dentro del siglo XVI, aunque muy al principio, está el llamado Frontal de la Pasión de Guadalupe. Su composición se considera eminentemente italiana. Su técnica no es exclusiva de aplicación, sino que es bastante variada, el bordado tiene aplicaciones de telas de diversas clases: sedas, tafetanes, terciopelos, brocados, etc. Estos trozos de telas se aplican siguiendo las líneas del dibujo, con cordones forrados o aplicados, formando los contornos con cadenetas o cordoncillos.

Las encarnaciones de las figuras están realizadas a punto de arenilla y tramas paralelas o hilos contados. Los cabellos de oro se realizan con cordoncillo, sujeto

con puntadas transversales y de una forma muy tupida, y se llega a utilizar en los cascós piezas metálicas. Por último, la técnica del suelo está realizada con "oro tendido".

En los últimos años del siglo XVI comenzaron a adornarse los bordados al romano con unos cordoncillos en espiral, a modo de zarcillos que arrancaban de los tallos y que servían para rematar el bordado.

El siglo XVI es el del bordado en oro por excelencia, y se alcanza el máximo esplendor en el dominio y perfeccionamiento de la técnica del matiz que se conoce como "punto de encarnación", recibe este nombre por su empleo para la realización de rostros y manos, aunque con este procedimiento se bordan las también flores, frutos y pájaros, no obstante, no es el único procedimiento que existe, también son importantes los trabajos realizados a realce que alcanzan su máximo desarrollo y apogeo en la época barroca. El bordado a realce se hace con hilo metálico, con seda, algodón o combinados entre ellos, teniendo en cuenta el soporte ya sean cuerdas, gamuzas o incluso papel.

En esta etapa, en el siglo XVI, el bordado español desarrollará una técnica de bordado aplicado que se denominará trapa o trepados. De esta forma, el modelo utilizado para su aplicación y sobrepuesto sobre el fondo, a veces se matiza, formando claroscuros que acentúan la idea de relieve.

Este siglo supone para el bordado español un período de total pujanza, ya que de América provienen nuevos materiales que ayudan al engrandecimiento de la Iglesia. En este momento no hay Monasterio ni Catedral que no tenga un taller de bordados con muy buenos maestros bordadores. Como ejemplo de todo ello, podemos decir que en Sevilla durante los siglos XVI y XVII se nombran en los libros administrativos más de 80 bordadores sólo para la Iglesia Catedral.

Y desde la época de Carlos V es cuando más vemos todo este despliegue y grandeza en la indumentaria religiosa, ya que la indumentaria civil es más sobria, dejando que la riqueza se ponga de manifiesto en la tela de la indumentaria propiamente dicha, serán los brocados y terciopelos suficientes para dar prestancia al traje, aunque no quiere decir esto que no se realice ningún otro tipo de adorno. Por el contrario, la Iglesia confecciona cada vez más adornos bordados en ricas telas.

Una pieza, muy hermosa en sus detalles y de grandes relieves, es la cubierta del facistol que fue regalada por Carlos V al monasterio de Yuste. Es una especie de larga banda de terciopelo rojo, cuyo fondo está sembrado de florones trazados con hilo de oro y encuadrados en S, que se encadenan en losanges. En cada extremo hay un cuadrado, que contiene personajes. De un lado, una gran águila de oro de San Juan Evangelista, realizada en alto relieve, y junto a la cabeza y las patas hay grandes lentejuelas de oro recortadas con forma de flores; en el centro del cuerpo del águila hay un escudo redondo, donde podemos apreciar bordado el retrato del santo. En el otro cuadrado está San Juan, sentado en medio de un paisaje, al pie de un gran árbol, escribiendo, y debajo la inspiración de la Santa Virgen. La figura de San Juan, como muchas de esta época, ha sido retocada con pintura. Y todo el facistol lleva una orla de ramas rotas en oro sobre terciopelo.

No obstante, las piezas que llevan los bordados más interesantes, constituyendo verdaderas obras de arte, son las ropas de culto, que constan de amplias casullas de doble planeta con los escapularios centrales bordados con temas de imaginería, la dalmática con cartela en las bocamangas y faldones que caen desde los hombros plenamente bordados, convirtiéndose en un complemento de la dalmática. También se bordan los collarines o amplia capa pluvial semicircular con flores o grupos vegetales estilizados o con cenefa de imaginería, como su capucha que luce el bordado en la espalda.

Además, no sólo van bordados los ornamentos, en esta época se empiezan a vestir las imágenes con mantos, doseles, reposteros y las mangas que se colocan en las cruces parroquiales.

Poco a poco se va viendo la influencia renacentista, y se puede apreciar una evolución en la forma de colocar los temas decorativos bordados, así nos damos cuenta de que en la época de los Reyes Católicos, en las casullas y capas, siguen triunfando las cenefas de imaginería bordada, estando las imágenes dentro de hornacinas de tipo gótico que pronto se sustituirán por hornacinas de tipo renacentista con los arcos lisos. Este cambio lo podemos comprobar también en las imágenes y composiciones, donde las figuras comienzan a interrelacionarse con en el mismo plano de los fondos. Esta evolución decorativa conduce a la desaparición de las imágenes en las cenefas cuyo bordado comienza a ser sustituido por grutescos que destacan sobre los fondos oscuros.

No obstante, por su relevancia e importancia me gustaría hablar de los ornamentos sagrados que se encuentran en la sacristía de Guadalupe, pues se trata de un verdadero tesoro tanto en sus colecciones como en sus vestiduras sagradas.

Sabemos que durante el siglo XVI son legiones de bordadores los que trabajan en el Monasterio de Guadalupe, además de los monjes. Empezaremos hablando del terno de la Emperatriz, que fue realizado con un vestido que regaló la Emperatriz Isabel, mujer de Carlos V. Las cenefas y faldones fueron bordados en el monasterio. Se trata de un brocado de oro con un fondo de oro apenas perceptible de seda carmesí. En el escapulario aparecen bordados temas de imaginería y los faldones están bordados en seda, oro y plata con una finura y especial delicadeza en su ejecución.

También merece destacarse el bordado el Terno Rico que se atribuye a Pero López, quien trabajó con los monjes de Guadalupe en los años centrales del siglo XVI. De estilo clásico, resulta inimitable por su pureza y riqueza de dibujo y la maestría que demuestra en toda su ejecución. En este caso el bordado supera a las más finas pinturas y miniaturas de la época. Su grandeza es tal que hay autores que la consideran como la Capilla Sixtina de los bordados. En esta obra, la tela del fondo desaparece bajo el bordado de plata (y es que utilizando el procedimiento del hilo tendido se van formando ondas que van cubriendo por completo toda la tela de fondo). Los temas bordados son hojas y florones en forma de alcachofas, piñas y palmetas. Los materiales utilizados son el oro y las sedas verdes, azules y rosadas, y los contornos están hechos con oro o plata con aljófara.

Si nos parecía que este trabajo del tejido de fondo, no podía ser superado en su técnica ni en su ejecución, nos encontramos con que el bordado de imaginería

realizado en el escapulario, donde aparecen en las hornacinas de la casulla unas figuras bellísimas reposadas con técnica de oro matizado a punto de tapiz, es realmente magnífico.

Las dalmáticas que corresponden a estas casullas difieren algo de lo anterior, ya que el fondo es igual de hilo de plata tendido, el dibujo decorativo utilizado es una palmatoria gallonada entre dos hojas carnosas que se van repitiendo, utilizando como procedimiento el punto de tapiz matizado y el punto de aplicación. En los recuadros de los faldones, se ha colocado una orla con querubines. En su interior, en los delanteros se ha bordado un escudo con un jarrón de azucenas, hallamos al dorso el emblema de los monjes jerónimos. Y, por último, en las mangas aparecen bordados querubines semejantes a los que llevan los faldones.

En cuanto a los collarines, van bordados con hojas estilizadas simétricas con perlas. El campo principal de los collares tiene bordado un medallón sostenido por dos ángeles que vuelan entre vides. En uno de los medallones aparece San Jerónimo arrodillado en el desierto con un crucifijo en la mano. En el otro medallón aparece la Virgen con el Niño. Se trata de una obra digna de ser vista, ya que una descripción no nos puede proporcionar ni siquiera una vaga idea de lo que es esta magna obra.

Otra pieza de gran valor por la técnica y la perfección que ha alcanzado es el llamado **Trapo Viejo**, recibe este nombre porque fue tratado como un trapo llevado y traído de cajón en cajón, que por poco acaba en el fuego, hasta hace algunos pocos años.

De su complicada y rica composición señalaré las escenas principales que son: la Epifanía, el Nacimiento, la Circuncisión del Señor y la Ascensión. La Epifanía está situada bajo las ruinas de un pórtico; y está llena de una dulce y perfecta composición destacando la ternura de la Virgen y el Niño y la majestuosidad de los Reyes Magos. En el arco siguiente, aparece el Nacimiento con el Niño acostado sobre un pañal, con la Virgen y San José. Al fondo, los pastores. Por último, en la parte alta, vuela un grupo de ángeles sosteniendo El Gloria.

El cono de la manga está formado por varios círculos, una franja de terciopelo rojo, bordado en oro, seguida por un friso de guiraldas. Tiene cuatro medallas y cada una de ellas aparece con un profeta. Consta de dos bordados superpuestos, uno el del fondo, en el que van las escenas, y otro en el que se incluyen elementos arquitectónicos. El primero se bordó sobre el lienzo fino a oro tendido y los elementos del dibujo se fueron haciendo a oro matizado. A pesar de los muchos deterioros que ha sufrido, en parte por el robo de las perlas que perfilaban algunos elementos del dibujo y por no haberle dado la consideración que se merece, se conservan en este magnífico bordado las escenas principales, pudiéndose ser admirado al fin como la extraordinaria obra de arte que es.

Es en este siglo cuando Felipe II convierte al Escorial en un centro de atención mundial, su deseo fue unir un monumento grandioso a la gloria de Dios y un templo de arte y ciencia, y para conseguirlo no escatimó en gastos. En los objetos destinados al culto se rompió la característica de sobriedad y se dispusieron todos los medios necesarios para dotar a esta Basílica de la pompa correspondiente a su grandeza.

En los bordados suntuarios se sigue la corriente general del arte barroco, que se inicia en los primeros años de Felipe II. Esta corriente presenta, además, para el bordado oportunidades ideales, pues constituye un buen instrumento para toda clase de exuberancias y adornos recargados, ya que admite los colores ricos, los oros brillantes, los movimientos retorcidos, el frondoso ramaje y la corporeidad relativa. Las cabezas de las figuras están modeladas con una suprema maestría, entremezclándose con tal arte los matices de la seda que producen un efecto similar a los que pueda realizar un pincel. Se acusa en este momento la tendencia a enriquecer el bordado con perlas y piedras preciosas, que llegan a hacer casi invisible la tela cuajada de alfójares, cordones y canutillos de oro y plata, elementos que van quitando lugar a la imagería.

Los motivos ornamentales se aplican y complican, de tal modo que en las casullas rompen las líneas de la franja extendiéndose en caracolas y roleos; y el medallón central, que era antes el tema principal del adorno, va reduciéndose, y las imágenes van dejando paso también a los temas florales.

Es en esta misma época en la que los monjes trabajan en los talleres de bordado de El Escorial, no había ciudad media que no tuviera sus maestros bordadores de imagería o sus propios talleres que se encargaran de la confección y bordado de los ornamentos sagrados. Se bordaba principalmente en Toledo, Burgos, Segovia, Granada y Sevilla. Los trabajos españoles se distinguían por su variedad, originalidad y depurado gusto, lo que hacía que sus piezas bien pudieran colocarse entre las primeras de este género dentro de toda Europa.

Sin embargo, la mayor parte de toda esta riqueza la constituían los ornamentos sagrados, que se han perdido no tanto por los deterioros consiguientes al transcurso de los siglos como por las fatales circunstancias de la invasión francesa, la desamortización de Mendizábal, la guerra civil, etc.

Llegado a este punto en el análisis que estoy realizando de la corriente histórica sobre los bordados, he de mencionar el trabajo de investigación realizado por Gestoso en su *Diccionario de Artífices sevillanos*, en el que figuran algunos nombres de bordadores acreditados como tales y que desarrollaron su actividad en la ciudad de Sevilla y su radio de influencia, dentro de Andalucía (lo cierto es que sabemos que en todas las ciudades españolas existió una gran cantidad de bordadores, pero aún falta por recabar toda esta información tanto de los archivos catedralicios como de los archivos de protocolos). Me parece que es importante dar a conocer el nombre de algunos de estos maestros bordadores, que Gestoso recogió, junto a sus datos biográficos.

Por otra parte, existe también en Sevilla *El Catálogo arqueológico y artístico de la provincia*, patrocinado por la Diputación y publicado en 1939, en él se recogen, dentro del apartado dedicado a las artes industriales, datos relacionados con el arte del bordado, actividad considerada socialmente como un oficio de gran prestigio, equiparable en ese momento al de otros artistas como pintores, escultores o arquitectos; como: Mateo de León, Francisco Téllez, Lorenzo de Castellanos, Cosme de Carvajal, de Lucas de Palomares, Francisco de Trujillo, Juan de Mexía, Antonio de Ciprés. (Estos datos se encuentran en el Arch. Prot. de Sevilla, Of. 23, 1.567; Lº

3, Fº 649 vto.) Francisco Díaz en el año 1561, Francisco de Acuña, Francisco Bernal, Juan Salcedo Reina, Rodrigo Ordoñez.

Siglo XVII. Versalles y su influencia.

Es en este siglo cuando el bordado se desarrolla en los países centrales de España, Francia, Italia y Flandes. Vemos cómo sus características se acentúan hasta llegar a deformarse, se abandona la simplicidad de los contornos y se consigue dar modelado a las figuras. Se busca con el hilo de oro y sedas la perspectiva de las figuras, consiguiendo distintos niveles, gracias, entre otras cosas, a los grandes rellenos con algodón, cartones, papeles, etc. En cuanto a los temas eran los mismos, con la diferencia de tener una mayor complejidad de líneas. Y es que se mezclaban las perlas y las piedras de todo tipo, consiguiéndose verdaderos mosaicos, con lo que se llegaban a tener prendas con cierta rigidez que las hacía difíciles de emplear.

Por otro lado, se generalizan los bordados a cañamazo, adquiriendo gran primor y maestría, y se emplean los puntos menudos, sobre todo el llamado medio punto o *petit point*. En los últimos años del siglo XVII, como consecuencia de la influencia de los encajes, se pusieron en los bordados diseños propios de encajes. Este uso se extendería aún más durante el siglo XVIII.

De hecho, en este siglo, en Francia, se ha encontrado en los inventarios que continuó la costumbre de bordar cuadros. Por ejemplo, cuando los agustinos descalzos se instalaron en el convento de Brou en 1659 hicieron un inventario de lo que se encontraron y se describe la existencia de dos cuadros bordados por la fundadora, representando uno a Nuestro Señor en el sepulcro; y otro, la Presentación en el Templo.

Con la llegada de Luis XIV, se dio un gran impulso a la realización de bordados hasta el punto de practicarse esta actividad de una manera que consiguió sobrepasar todo lo que se había hecho antes, ya que los bordados permitían mostrar el lujo no sólo en la indumentaria, sino también en los muebles.

El lujo de Versalles alcanzó tal extremo que Europa entera quedó deslumbrada. Se cuenta que incluso en las habitaciones del rey hubo cariátides bordadas en oro, de quince pies de altura con relieves. Se dispuso, en 1664, que estos vestidos destinados para la corte no podrían ser usados si no se conseguía un favor especial del rey (que se concedía por una autorización firmada de su mano). Estas personas autorizadas eran conocidas como los favorecidos y cuando moría uno era nombrado otro en su lugar.

Esta indumentaria solía ser de color azul y estar forrada de rojo y, respecto a los materiales del bordado, eran, sobre todo, el oro con algunas partes de plata. También se utilizaban las lentejuelas que desempeñaban un papel relevante dentro de la decoración de la indumentaria.

Todas las composiciones empleadas para los tejidos, las tapicerías y los bordados tenían un gran empaque. Se solía representar a la nobleza con una amplitud de

formas en la ornamentación y una gran opulencia en los elementos decorativos elegidos. Estas composiciones estaban llenas, por otra parte, de los atributos, de simbolismo como el sol real, los cascos, las espadas, las oriflamas y las trompetas de la victoria, y todo esto componía un estilo de grandeza, que aún hoy impresiona.

Los trajes femeninos eran, generalmente, menos recargados de dorados que los utilizados por los hombres. Las mujeres, por otro lado, centraban su gusto y riqueza en los adornos de la indumentaria de la ropa blanca, de los bordados en blanco y en los encajes de hilo.

En esta época la influencia francesa se dejará sentir de tal manera que alcanzará el extremo de copiar en bordado las grandes tapicerías decorativas con las que Luis XIV había revestido los muros de sus palacios. Esta práctica se encargaba, por lo general, a China, ya que se conseguía a un precio menor. Estos encargos solían realizarse a través de negociantes portugueses y holandeses, que eran los que entonces mantenían relaciones comerciales con China.

Se considera que los mejores trabajos se desarrollaban y se encontraban en Francia, en Italia, en España y en Flandes, en los que se llegaron a realizar verdaderas obras de arte. El bordado llegó en aquella época a una perfección tal, que difícilmente fue superado por los siglos posteriores.

En concreto, durante la primera mitad del siglo XVII, en los bordados de imaginería, alcanza un grado de perfección muy alto el punto de matiz. También se generaliza el punto denominado de oro matizado, llegándose a realizar ternos completamente cubiertos de bordados.

Con relación al siglo anterior, se empiezan a realizar variaciones en la estructura de las capilletas, por ejemplo, desaparece el frutero que solía coronar los arcos, sustituido ahora por cartelas con ángeles a los lados con guirnaldas o un motivo vegetal llegando a ocultar en parte el arco Y, en otras ocasiones, el arco aparece con unas láminas metálicas enrolladas. Respecto a los fondos de oro y los suelos, son sustituidos también por paisajes, que pueden reproducir al fondo, entre otras cosas, monumentos arquitectónicos.

Los capillos y faldones (por ser espacios más amplios que los espacios dedicados para las cenefas) permitieron que se desarrollasen en ellos verdaderos cuadros de escenas religiosas. Asistimos a los primeros rompimientos del espacio dedicado a la gloria, etc. Es ahora cuando el bordado adquiere la concepción de pintura, con el que se representan verdaderos cuadros temáticos.

En las casullas (en las que no se bordaban temas de imaginaria), aparece ahora diluida la disposición en cenefa, aunque siguen repitiendo un mismo motivo a lo largo de ellas, no obstante, en estos momentos los bordados se funden con la tela de la casulla y es más difícil advertirlos. Lo mismo sucede con las cenefas que se aplican a las capas, éstas suelen ser ahora más anchas y a veces tienen suprimida la traveta. En las dalmáticas, se modifican los faldones colocando una banda de roleos en el centro de dicho faldón y la retorcha, resultando así más marcada la composición, y en muchos casos se prescinde por completo de los trabajos de imaginería para dar paso a una flor gruesa realizada al romano o a emblemas.

Diversos autores consideran la fecha de 1650 como el período en el que se comienzan a bordar flores de oro, que parecen hechas con láminas metálicas, y en los tallos se colocan lazos, que muchas veces se prolongan como si se tratara de una colgadura.

Otra característica de este período es que en los faldones de las dalmáticas se sustituyen los cuatro ejes de simetría por motivos colocados en un solo eje de simetría central. Los frontales se empiezan a bordar con grandes motivos, a menudo de roleos, que cubrían el cuerpo del frontal y la frontera: suelen ser trabajos donde no se puede marcar en la composición el "cuerpo" del bordado.

A caballo entre los dos siglos se encuentra el bordador Bartolomé Rodríguez Mata, del que sabemos que hizo en 1583 un terno para la iglesia de San Pedro (en Sevilla), sin que se hayan podido encontrar más datos sobre este trabajo. Al año siguiente este mismo bordador arregló un velo de imaginería de la iglesia de San Juan de la Palma (en Sevilla) y fue Luis de Góngora el encargado de que se redactaran las condiciones. También arregló las mangas de cruz para iglesia de Lucena (provincia de Córdoba), Escacena (provincia de Huelva) y Pilas (provincia de Sevilla). En 1586 le contrataron la realización de tres mangas más idénticas, de las que presentó un dibujo para que lo aprobara el mayordomo de fábricas del Arzobispado. Las piezas tendrían un friso bajo y una corona y se bordarían de raso aplicado sobre terciopelo, y su coste sería de unos 60 ducados. En esta época nos consta que vivió en el barrio de la iglesia de San Juan de la Palma, cuyo cura fue fiador de él en un contrato de los tres velos. Y también sabemos que en 1588 confeccionó otra capa para Bollullos del Condado (provincia de Huelva).

Sin duda fue un hombre con una situación económica buena y que gozaba de un gran prestigio, pues durante varios años nos lo encontramos en varias escrituras como arrendatario de varias casas de su propiedad y actuó, además, como apoderado de la iglesia de Omnium Sactorum en diferentes ocasiones.

Se conservan numerosas referencias documentales de los trabajos realizados por él entre los años 1623 y 1645. De ellos se deduce que tuvo un importante taller, donde se realizaron desde los trabajos más sencillos, conocidos como obras llanas (las prendas que no iban con labor bordada) hasta los magníficos ternos de imaginería para los que se procuraba dibujos bellísimos.

Al igual que hemos visto con otros bordadores, éste también trabajó para exportar luego a América, puesto que en la Catedral de Méjico se conserva uno de estos ternos, realizado quizá entre los años 1623 y 1625, que estaba compuesto de casulla, dos dalmáticas con sus cuellos, capa pluvial, paño cubrecáliz, bolsa de corporales, dos estolas, tres manípulos y dos frontales. De 1627 existe una carta de pago de 2.000 reales que le entregó a Jorge Reinoso por los ornamentos que estaba haciendo para la Catedral de Méjico. En 1632, seguía trabajando aún en esta obra y recibió a través de Jorge Reinoso 700 ducados (en una ocasión) y 3.863 maravedíes (en otra), según consta en el Arch. Prot. Notariales de Sevilla, 24, 1.632; L^o 5, F^o 655 vto. y 752.

Por otro lado, en 1624 se comprometió con el mayordomo de la iglesia de Alcalá de Guadaira (provincia de Sevilla) a reparar una capa de imaginería del templo. En

1626 presentó varias cartas de pago por la realización de una manga de cruz de terciopelo negro, un terno blanco y un frontal que estaba bordando para la iglesia de Canstantina (también en la provincia de Sevilla).

En el Arch. Prot. notariales de Sevilla, Of. 5, 1.626; L^o 1, F^o 429, existe del año 1626 una escritura de contrato con el mayordomo de la iglesia mayor de la Palma del Condado (provincia de Huelva), firmada junto a Sebastián de Montesinos, este último en calidad de fiador, para la reparación de una capa de terciopelo carmesí bordada de imaginería. En el escapulario aparecían representados San Juan Bautista, San Andrés y San Pablo; en la traveta, un Dios Padre; en el capillo, Santiago, San Juan Evangelista y San Pedro y Nuestra Señora con el Niño en brazos, y, en el pectoral, una cabeza de San Juan Bautista. El trabajo consistía en la restauración de las imágenes de oro matizado, los suelos, las retorchas y el romano de los encasamientos, y hacer de nuevo los rostros y el perfilado. En el cuerpo de la capa de terciopelo carmesí, había que restaurar, al parecer, el bordado en oro.

Además, en la misma escritura de contrato se comprometía también a reparar otra capa, de menos valor, pero también con tema de imaginería compuesta de seis imágenes para la cenefa: Santiago el Menor, San Andrés, San Pablo, San Bartolomé, San Juan Evangelista y San Pedro; en el capillo, la Virgen con el Niño Jesús en los brazos, y, en el pectoral, un cordero, todos ellos bordados con puntos de seda. También se hablaba en dicha escritura de unas cenefas de casulla que fueron entregadas para restaurar los bordados de oro matizado con las imágenes de San Bartolomé, Santiago y San Pedro en la delantera; y, en el reverso, una imagen de Nuestra Señora, San Juan Evangelista y San Pablo. A juego con ellas se comprometía a bordar unas dalmáticas nuevas de imaginería con los santos que le indicaran, y a entregarlo todo en el plazo de ocho meses. Nos ha llegado también el poder que realizó para cobrar al mayordomo de la iglesia de La Palma la cantidad de 2.000 reales para el comienzo de este trabajo.

Hay que decir que la escuela de bordadores de El Escorial influyó en los artistas de otras partes de España. Y que Sevilla, Toledo y Granada siguieron ofreciendo magníficos bordados descollando principalmente los bordadores españoles en la fabricación de casullas, capas pluviales, mantos de la Virgen como el de la Virgen del Sagrario de Toledo, todo ello portento de suntuosidad y esplendor. Por su parte, Cataluña y Valencia siguieron fieles a la tradición que les comunicaron artistas franceses e italianos, enriqueciendo así también admirablemente con ello sus obras. Lo cierto es que los bordadores españoles realizarán piezas para uso de ornamentos sagrados, o piezas para la Corte y la indumentaria de la Corte que ningún artista extranjero consiguió aventajarles en iniciativa, motivos o perfección técnica. El desarrollo que alcanzó, por tanto, el bordado español en este siglo no tuvo ni punto de comparación con otros países.

Las piezas más interesantes y logradas del bordado barroco son sin duda los frontales de Iglesia; y hemos de volver a Guadalupe donde se hicieron y se conservan bordados de un valor real en los que se juntan dos aspectos totalmente diferentes: uno de ellos es debido a una sola mano, dado que los documentos han demostrado que la parte decorativa corrió a cargo de un lego del Monasterio: fray Francisco de Sigüenza, que invirtió en ella 3 años, desde 1628 a 1630, pero, en cambio, las escenas fueron hechas por varios bordadores de la escuela de Toledo.

Los reyes que se habían mostrado sobrios y parcos, respecto a su atuendo y vestimenta, pasan ahora a utilizar trajes suntuosísimos y ricamente engalanados. Pero, lo cierto es que no se cuidan sólo los trajes de los reyes, reinas, princesas..., sino que hasta las gualdrapas de los caballos van lujosamente bordadas.

Y si el siglo anterior es pródigo en número de bordadores y bordadoras, no menos lo es éste, pues siguiendo el estudio realizado por Isabel Turno, nos encontramos con que sólo en Sevilla existieron, entre otros, en el oficio de bordadores los que se relacionan a continuación: Juan de Arentas, Luis de Ayala, Jerónimo de la Barrera, Diego de Bastera, Diego Benítez, Antonio Calabres, Esteban de Cárdenas, Juan Fernández de Cárdenas, Juan de Carranza, Rodrigo Cepeda, Juan César, Bernardo Cid, Hernando Cid, Juan Collado, Pedro Correa, Juan Díaz de Espinosa, Pedro Duarte, Bartolomé Durán, Gaspar de Espinosa, Jacinto de Espinosa, Juan de Espinosa, Juan de Esquivel, Pedro Fajardo, Juan Fernández, Martín Fuente, Martín Fuerte, Frutos García, Juan García, Juan Godínez, Antonio Gómez, Domingo Gómez, Francisco Gómez, Gaspar Gómez, Gonzalo Gómez, Juan Gómez, Pedro González Fonseca, Domingo Granado, Diego del Hierro, Francisco Hoyos, Antonio de León, Francisco de León, Martín León, Miguel de León, Francisco de León Tamayo, Andrés Lobo de Mendoza, Alonso López, Alonso López, Bartolomé López, Francisco López, Juan Lorenzo, Juan de Lucas, Mantilla (desconocemos su nombre), Gregorio Martín, Jusepe Martín, Juan Martínez, Bartolomé Mata, Alonso Matías, Antonio Matías, Francisco Matilla, Luis Medina, Alfonso de Mesa, Luis Mexía, Gregorio Mon, Andrés de Morales, Felipe de Moras, Marina Muñoz, Muñoz se desconoce su nombre, Jacinto Narváez, Pedro Núñez, María de la Concepción Ojeda, Cristóbal Ortiz, Francisco Ortiz, Juan Ortiz, Cristóbal Ortiz de Rivadeneira, Bernardo de Osorio, Jusepe Pastrana, Simón del Peso, Ana Ramírez, Bernaro Ramírez, Juan Ramírez, Fernando Ramiro, Francisco Reyna, Isabel de Reyna, Francisco Ribera o Rivero, Francisco de los Ríos, Francisco Rodríguez, Juan Rodríguez, Juan Francisco Rodríguez, Alfonso de Ruiz, Gerónimo Ruiz, Joan Ruiz, Bartolomé de Sabariego, Cristóbal de Sabariego, Francisco Salas, Francisco de Salas, Francisco Sánchez, Gonzalo Sánchez, Sebastián del Saz, Alonso de Tineo, Gabriel de Toledo, Gaspar de Torres, Pedro Varte, Juana de la Vella Miranda, Sebastian de Vilches, Juan de Victoria Lobete, Mateo Yagues, Gerónima de Zamora, etc.

Y es que en el siglo XVII son muchos y notables los ornamentos sagrados de la época, confeccionados por nuestros bordadores para todas las Catedrales. Nos encontramos con el oro y la pedrería como protagonistas indiscutibles de todos estos trabajos. A la cabeza de todos los productores de ornamentos, se sitúa Toledo con sus ricos y numerosos ternos. Por ejemplo, será una pieza singular de esta época el manto de la Virgen del Rosario, que describiremos a continuación, después de hablar, primero, de algunos bordadores toledanos.

Los bordadores toledanos, al igual que en Sevilla, se cuentan por cientos, pero voy a destacar a los más relevantes. Destacan como buenos bordadores algunos miembros de la familia Corral. Hay noticias en 1607 de Tomás del Corral que realizó el terno de damasco negro. En 1611 se sabe que realizó en un paño de terciopelo carmesí y en un franjón de oro bordó las armas del conde de Añover. Se trataba de un paño funerario que se utilizó para cubrir el cadáver del conde. También se conocen los materiales que se emplearon. Estos fueron, 14 varas de terciopelo, 20

onzas de oro para bordar, 16 onzas de seda carmesí dorada y blanca y 3 onzas de seda para bordar a matiz. El manto se forró con tela de angulema azul. Además del anterior, realizó otros paños para el aniversario del conde y se le pagaron por ellos 25.432 maravedíes. Se considera que también bordó unas dalmáticas blancas y azules y una casulla verde con el escapulario de brocatel. De la misma familia fue Diego del Corral, quien por el año 1616 bordó el incomparable manto de la Virgen del Sagrario. Este manto es toda una joya de la que merece la pena hablar, entre otras razones, porque, además, existe una extensa documentación sobre ella, debido a su importancia.

Sixto Ramón Parro en la Pág. 57 de su libro *Toledo en la mano* nos describe perfectamente esta pieza. Voy a resumir un poco lo que nos dice a continuación:

La imagen de la Virgen del Sagrario es una imagen muy venerada desde muy antiguo. Será con el Cardenal Sandoval y Rojas (que edificó la actual capilla del Sagrario) con quien se acometerá la realización de un manto para la Virgen en sus momentos de gala. Se trata de un manto de principios del siglo XVII si bien por el año 1762 sufrió alguna ligera reforma en la distribución que se hizo de las joyas.

Siguiendo con esta obra, podemos añadir que en los intermedios de una u otra joya de estas ocho, hay en oro esmaltado cuatro piedras preciosas grandes y cuatro perlas gruesas que se van alternando. En la fimtría,⁸⁶ se reparten diez joyas de oro: cuatro de las cuales tienen medallas y las otras seis están colocadas como eslabones, y en los espacios de una y otra aparecen doce grandes perlas dentro de una roseta de oro. Veinticuatro perlas más pequeñas colocadas en unos lazos que sirven para unir la labor de aljófar, y, en medio de esta fimtría, figura el soberbio escudo de las armas del Sr. Sandoval y Rojas, de oro esmaltado y de tamaño muy notable, con una orla con un hermoso zafiro, cuatro rubíes y dos amatistas, muy grandes y montadas en oro esmaltado, que están a ambos lados y por debajo de un gruesísimo topacio en oro.

Además, todo el campo del manto está cuajado de aljófar, formando una composición de óvalos enlazados con perlas, y, en el centro de cada uno, aparece una flor de aljófar menudo con un grano gordo en medio y otras rosas con hojas de tulipán, que encierran perlas medianas componiendo la grana de la flor. Las cenefas o franjas delanteras y de la fimtría en las que se hallan las joyas están separadas del campo del manto por una hilera de perlas de las más gordas marcando la división entre el centro y sus orillas. Se piensa que esta pieza la pagó íntegramente el Arzobispo Sandoval, dado que no consta en los libros de Obras y Fábrica ninguna anotación especial referente a gastos añadidos.

La basquiña⁸⁷ de la imagen es una pieza bordada en oro, aljófar y perlas, que son del mismo género y composición que las que tenemos en el manto, ya que éste

⁸⁶ corte inferior del manto con forma de semicírculo

⁸⁷ Falda.

aparece rematado con hojas gruesas de oro e hileras de perlas que señalan la separación entre el campo central y las cenefas.

La basquiña tiene, además, un lazo grande con cincuenta y seis esmeraldas y ochenta y dos diamantes de donde penden una almendra con diecinueve rubíes y, en el centro, aparece el nombre de Carlos, compuesto de treinta y ocho diamantes. De la almendra cuelga otro adorno con treinta y siete esmeraldas y ochenta y un diamantes. Por cierto, sabemos que la basquiña fue una pieza regalada a la Virgen por la Reina doña Mariana de Neoburg, mujer del Rey Carlos II.

Debajo de la basquiña, tenemos una cruz pectoral, que dio a la imagen el señor Arzobispo Cardenal Conde de Teba don Luis Fernández de Córdoba, compuesta por 216 diamantes y brillantes, siete de ellos de gran grosor, otros seis de grosor mediano, y los restantes más pequeños. En la parte baja, podemos apreciar otra joya de oro en forma de rosa con su corona, formada por un zafiro grande, dos pequeños y catorce diamantes rosas. Consta también de cinco zafiros en forma de cruz, siendo el del centro el más grande, y los otros cuatro más pequeños, pero todos iguales en cuanto al tamaño. Tiene, además, veinte diamantes, cuatro de ellos en medio muy gruesos, y los otros dieciséis restantes rodeando los anteriores. De esta pieza sabemos que fue un regalo, esta vez del Cardenal Arzobispo Astorga y Céspedes. Y la imagen lleva otro regalo también de otro Cardenal, como fue Portocarrero, que consiste en un sol de diamantes, en concreto de doscientos noventa y ocho diamantes, tasados en 2.350 ducados.

Y por si faltara poco, debajo del sol, encontramos otra joya de esmeraldas de oro. A la que le sigue una medalla de Nuestra Señora de Guadalupe con ciento sesenta diamantes en oro que fue otro regalo, en esta ocasión de don Félix Martines de Rivadeira.

Siguiendo con esta obra, podemos decir que a la derecha de la cenefa del centro hay un lazo de diamantes en plata, después otra joya de diamantes en oro y otra de diamantes en plata, con una corona encima, que también donó el Cardenal Portocarrero, tasada en 5.333 ducados. También encontramos otra de ciento doce diamantes en oro esmaltados en forma de florero con una granada de rubíes encima que fue también otra donación del Cardenal Portocarrero.

En cuanto a las mangas y el pectoral, para el que desee aún más información, aparecen descritas con todo tipo de detalles por Sixto Ramón Parro en la Pág. 585 de su libro *Toledo en la mano*.

Pasando ya a otro bordador, como fue Juan Espinosa Montesier, simplemente diremos acerca de él que sabemos que en 1606 realizó unos ornamentos para la iglesia de San Bartolomé de Sansoles; y un frajón y varios frontales para la iglesia de San Lorenzo.

De esta época conocemos varios bordadores que firmaron sus trabajos con el nombre de Orense, como Bernardo, a quien se le atribuye la manga de cruz rica para San Vicente, por la que cobró 3.770 maravedíes. De la misma familia conocemos también a Bartolomé que, en 1621, bordó el manto de la Virgen del Consuelo y un frontal para la iglesia de San Lorenzo, y una manga de cruz de color

carmesí por la que cobró 3.000 maravedíes y un aderezo de otra manga de cruz de color negro por la que cobró más de 140 maravedíes.

Otro bordador será Manuel Cabrera que estuvo encargado de bordar un frontal de damasco carmesí con escudos para la cofradía del Santo Cristo de las Aguas y de la Vera Cruz, por el que cobró 660 maravedíes.; y el material que utilizó lo trajo de Milán.

Y hacia 1628 Juan Vázquez bordó el manto de la Virgen de la Esperanza y cobró, por ello, la cantidad de 2.650 maravedíes.

Otro bordador toledano fue Luis Villegas quien bordó el dosel de terciopelo negro y carmesí para el túmulo del cardenal Niño de Guevara en la Iglesia de San Pablo en 1610.

Nos han llegado datos también del bordador Juan Díaz de Espinosa, de finales ya del siglo XVII, del que nos consta que estaba especializado en casullas, capas y ternos, realizadas sobre todo para la iglesia de San Andrés y San Antolín, y otros trabajos que hizo fueron, por ejemplo, el bordar aspas y calaveras en un paño de difuntos destinado a la cofradía de Ánimas o la realización de un terno de completo de damasco para el templo de San Isidoro.

No obstante, al igual que en Sevilla, sabemos que en Toledo hubo también bordadoras como Beatriz de Aguilar que trabajó para la iglesia de Santo Tomé desde finales del siglo XVI y principios del XVII.

Por otro lado, desconocemos quién bordó la tapicería de Santa Teresa que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y los ornamentos realizados con motivo de la fundación del monasterio de Santa Teresa y que fue ofrecida por el príncipe Stigliano y su mujer María Álvarez de Toledo en 1680.

Manuel Gutierrez García-Brazales en su libro *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, publicado por Caja Provincial de Toledo en 1982, aporta una relación de los bordadores toledanos, incluidos los de los pueblos cercanos a Toledo, como los que trabajaron en Talavera. Algunos de los más importantes en este siglo fueron: Pedro Dávila, Antonio Herrero, Melchor de Madrigal, Francisco de Villalobos y Benito Moreno. También nos ofrece a este respecto información relevante el libro de Rafael Ramírez de Arellano, que se titula *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, y que fue publicado en Toledo en 1920.

En Toledo durante el siglo XVII y en los diferentes archivos de las parroquias y Catedral se mencionan a bordadores como: Luis de Burgos, Pedro Caballero, Manuel de Cabrera Corbo, Pedro de Carmona, Francisco Coronel, Tomas Corral, Juan Delgadillo, Francisco Fernández de Burgos, Joan Luca Palaverino, Juan Martín, Alonso de Orense, Pedro de Palacios, Perena, Juan Ruiz, Manuel de San Pedro, Sacedo, doña Beatriz Suárez de Aguilar, Gaspar Tellez Betancor, Luis de Villegas, Juan Vizcaíno, entre otros.

Lo cierto es que la mayoría de los trabajos que se encargaban en la ciudad de Toledo estaban pagados por medio de limosnas y donaciones de los feligreses, de ahí la dificultad que tenían los bordadores a veces para cobrar sus trabajos, lo que,

además, será una constante a lo largo del siglo XVII. En muchas escrituras de contrato se especificaba que la forma de cobro se realizaría poco a poco. Por lo general, era en el Consejo de la Catedral Primada donde se dictaban las piezas que debían hacerse, y se fijaban los gastos y composiciones que se iban a desarrollar y las tasaciones de las piezas realizadas. Si las obras no estaban bien hechas, se devolvían a los bordadores, y los gastos corrían por su cuenta, y, o bien tenían que repetir la pieza o bien se buscaba a otro bordador que la realizara de nuevo.

Y siempre estaban comprometidos a las tasaciones previas que se realizaban de las piezas que iban a ser realizadas o restauradas. Si el bordador tenía buena fama el trabajo era constante y fluido y su trabajo se desarrollaba no sólo en el Arzobispado de Toledo, sino también en otras diócesis.

Además, sabemos que Toledo suministraba ornamentos eclesiásticos a las provincias de Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Madrid y hasta Salamanca.

Varios autores consideran que algunos de los bordadores que más fama alcanzaron en esta época fueron, entre otros, los siguientes:

Ambrosio de Orense, del que en 1605 consta un informe para la realización de dos ternos para la iglesia de Almonazid de Zurita, uno negro y otro dorado. En el correspondiente contrato se especifica que no puede exceder el importe de 600 ducados. Del mismo año es el encargo de unas casullas para el altar conocido como de los Ángulos en Santa Clara, que no puede exceder de 70.000 maravedíes. También se sabe que en 1608 hay otro informe para la realización de unas dalmáticas, dos frontales y un paño para Yeles. Como en los contratos anteriores también se especifica la cantidad económica que no puede excederse. En 1609 este mismo bordador realizará la escritura de contrato para bordar un frontal para la iglesia de la Guardia.

Otro bordador interesante es Juan de Espinosa Montesier que en 1602 declaró bajo juramento que tenía acabada una capa desde hacía más de seis meses para Santa Leocadia pero como no se la habían pagado aún, por esa razón no la había entregado. Lo mismo le sucedió con otra capa para la iglesia de Seseña y otras dalmáticas para la iglesia de San Andrés, que las tenía casi acabadas en el plazo estipulado y le debían por ellas 3.000 reales. En otro momento se nos indica que le habían encargado un terno para la iglesia de Mondejar desde hacía más de dos años y todavía no se había hecho la correspondiente escritura. También se señala que, junto a Ambrosio de Orense, le habían encargado desde hacía cinco años un terno para la iglesia de Villarrobledo, y este trabajo estaba ya entregado y realizada la escritura correspondiente, pero sin obtener respuesta alguna. También se sabe que en 1603 le encargaron a él y a otros dos bordadores (Montesier y Miguel Varela) una capa y un paño de facistol blanco para la iglesia de San Martín de Valdeiglesias.

De Bernardino de Pereira sabemos que en 1603 había recibido el encargo de bordar una manga de difuntos y una casulla llana del color que el cura le indicara y todo ello no podía superar los 40.000 marabais. El mismo año se redactó el informe para la realización de una manga de cruz para la iglesia de Ontanarejo y se firmó la escritura de realización en 1604, donde se especificaba que no podía excederse la cifra de 300 ducados. En 1607 se le encargó junto con Francisco Campeño la

realización de dos ternos, uno de terciopelo carmesí y otro blanco, para la iglesia de Leganés, especificando que no podía excederse la cifra de 6.500 reales.

Otro bordador toledano del que tenemos noticias es Juan Terriel que, en 1603, declaró que el Consejo de la iglesia de la Alameda le había encargado la realización de un frontal, una casulla y un palio y que había cobrado hasta el momento 400 reales. También nos consta que realizó tres frontales para la iglesia de Parla, sin escritura, y una casulla para la iglesia de Totanes que no podía exceder la cifra de 3.000 maravedíes, y que en el año 1610 se comprometió a realizar dos mangas en la iglesia de Mérida. En el año 1614 se encargó de la realización de un terno bordado de color verde para la iglesia de Fuensalida, del que se especificaba que no podía exceder la cantidad de 500 ducados. Finalmente, seis años más tarde, en 1620, realizó una manga para la iglesia de las Ventas.

Del bordador Pedro Calderón nos han llegado pocos datos, conocemos sólo que en 1606 se comprometió a realizar un terno carmesí para la parroquia de Santa Leocadia, y que en el año 1614 realizó una manga y una casulla para la iglesia de Cedillo. Cinco años más tarde, en 1619, se comprometió a bordar unas dalmáticas para la iglesia de Alía.

De Martín de Orense, nos han llegado también pocos datos: en 1604 se comprometió a bordar tres frontales de la iglesia de Usamos que no podían exceder la cifra de 1.400 reales. En 1605 se encargó de la realización de un terno blanco para la iglesia de Orgaz, que no podía exceder la cifra de 400 ducados. En Toledo en el año 1607 se comprometió a realizar un frontal para la iglesia de El Romeral.

Y escasas son también las noticias de otro bordador, Andrés Delgado, quien en el año 1603 se comprometió a realizar una manga de la iglesia de Otero valorada en 50 ducados. En el 1604 se comprometió a realizar una manga de cruz para la iglesia de Navalmoral de Pusa, que no podía exceder la cifra de 200 ducados, y, en el año 1620, se comprometió a bordar unas dalmáticas para la iglesia de Sonseca.

Por otra parte, Diego de Lares es un bordador del que comenzamos a tener noticias en 1603 porque jura que tiene encargado un terno y una manga para la iglesia de Santorcaz y que lo tiene ya terminado, y que ha de restaurar una capa destinada a la iglesia de Recas de la que no tiene escritura de contrato, y que tiene unas dalmáticas y unas casullas para la iglesia de San Antonio de Uceda de las que tampoco tiene escritura de contrato ni recibos de los pagos que ha recibido. En el año 1607 se comprometió a realizar un terno y una capa para la iglesia de Valdemoro y, en 1612, a bordar un terno y restaurar otras piezas para la iglesia de Fuente el Fresno.

De Miguel Varela comienzan a llegarnos algunas referencias en 1605 cuando se comprometió a realizar una manga de difuntos para la iglesia de Azután, que no podía exceder la cifra de 100 ducados. En el año 1606 también se comprometió esta vez para realizar un terno destinado a la iglesia de Montalbán de color carmesí y otro terno de difuntos para la iglesia de San Pedro de Cogolludo. Existen noticias de que en 1607 realizó otro terno para la iglesia de Mantaron que junto con un terno de difuntos, un facistol y un frontal no podían exceder la cifra de 300 ducados. Será en 1609 cuando se le encargue la realización de una capa frontal y facistol para la

iglesia de San Martín de Valdeiglesias (y se especifica en el contrato) que no podría exceder la cifra de 300 ducados.

De Gabriel de Ávila nos empiezan a llegar noticias en 1603, pues es en ese año cuando se comprometió a bordar una manga de cruz para la iglesia de Añover, que se valoraría en 20.000 maravedíes, pero desconocemos las causas que le impidieron llevarla a cabo. En 1607 se comprometió a bordar un frontal y una capa de difuntos para la iglesia de Colmenar Viejo, que no excedieran la cifra de 350 ducados. Y en 1613 se le encargó una capa de difuntos para la iglesia de Orgaz valorada en 1.500 reales.

Pasando ahora a otro bordador como fue Anacleto de Castañeda, sabemos que en 1604 se comprometió a realizar una manga de difuntos para la iglesia de Perales de Tajuña valorada en 50 ducados, y, en 1605, a bordar una manga de cruz para la iglesia de Almonacid, y cinco años más tarde se comprometería a realizar una manga destinada a la iglesia de Burujon.

De Vicente Ferrer sabemos que fue un bordador que vivió en Toledo y que en 1618 se comprometió a realizar una capa para la iglesia de Almonacid. En 1619 también se comprometería esta vez para realizar un frontal para la iglesia de Arges, y en 1620, un paño para la cofradía de Nambroca.

Respecto a Bernardo de Torres, sabemos que en 1602 declaró que no tenía encargos del Consejo y que estaba realizando una capa de difuntos para la iglesia de Gálvez, y otra capa para la iglesia de la Pobedilla habiendo ya recibido la cantidad de 400 reales. En 1608 se comprometió a realizar un paño de difuntos para la iglesia de Polan.

Del bordador Felipe Corral nos han llegado pocos datos, sólo sabemos que en 1603 juró que no tenía ninguna pieza solicitada por el Consejo, y que esa misma fecha se le encargó una casulla y un frontal valorados en 200 ducados para la ermita de Nuestra Señora de la Blanca Junquera. En 1609 se comprometió a bordar una manga de difuntos de la iglesia de Villasequilla.

Thomas Ortiz de Carate es otro bordador del que también sabemos que en 1604 se comprometió a bordar una manga de cruz para la iglesia de Retuerta, valorada en 200 ducados. En el año 1609 se comprometió a realizar un terno blanco para la iglesia de Vallecas y en 1613 a realizar una casulla y un paño de púlpito para la iglesia de Guadarrama tasado en 40 ducados.

De Tomas Ortiz de Zarate nos consta que en 1615 se comprometió a bordar dos paños y un frontal para la iglesia de Navacerrada y en 1618 a realizar un terno de difuntos para la iglesia de Santo Domingo y, dos años más tarde, en 1620, a bordar una capa para la iglesia del Molinillo.

Juan del Campo, también en 1604, se comprometió a realizar una capa de terciopelo morado para la iglesia de Mascaraque, valorada en 90 ducados y en 1605 a restaurar dos mangas de cruz de la iglesia de Yebenes, tasadas en 1.000 reales. Y ese mismo año 1605 se comprometió a realizar otra manga para la iglesia de Yebenes, tasada en 150 ducados.

Siguiendo con la lista de bordadores afamados, tenemos a Martín García que en 1605 se comprometió a realizar una capa y un frontal para la iglesia de Cueva y en 1608 a realizar una manga de cruz para la iglesia de Torrejón del Rey, y luego en 1612 a confeccionar otra manga de cruz esta vez para la iglesia de Ajalvir.

Otro bordador que debemos nombrar es Juan de Espinosa Monegro de quien sabemos que, en 1608, se comprometió a restaurar una manga y una casulla de la iglesia de San Pedro, de Santa Olalla, que estaba tasada en 120 ducados, y después en 1611 a bordar una manga de difuntos para la iglesia de Bruano y a restaurar una manga rica para esta misma iglesia, y, por último, en 1618, a bordar un terno para la iglesia de San Pedro en Santa Olalla.

En cuanto a Juan Bacete, se presentó en el Consejo de la ciudad de Toledo con la notificación de haber aprobado la prueba de suficiencia para poder ejercer como maestro bordador el año 1605. También ese mismo año se comprometió a bordar dos capas para la iglesia de Munera, tasadas en 1.200 reales, y en 1605 se comprometió otra vez a bordar una casulla y restaurar una manga destinadas a la iglesia de Navas de Estena, por cierto, se tasaron las piezas en 70 ducados la casulla y en 15 ducados la manga.

Andrés Gil fue otro bordador que en el año 1609 se comprometió a restaurar una manga de difuntos y otra manga de color carmesí nueva que tenía que ser como el pendón de la iglesia de Navacerrada. En 1618 se comprometería a bordar un terno de Porquerizas y en 1619 a bordar un paño para la cofradía del Santísimo Sacramento de San Sebastián.

Otro bordador que bastante importante es Diego de Orense, quien en 1604 juró en el Consejo de la ciudad de Toledo no tener ningún encargo en ese momento del Consejo, y ese mismo año se le encargó bordar un frontal y una casulla de damasco rojo para la iglesia de Villamantilla y un palio para la iglesia de Collado Villalba, además de una manga (tasada en 100 ducados), una casulla (tasada en 6.000 maravedíes), un frontal (tasado en 200 ducados) y un palio, todos ellos para la iglesia de Villamantilla.

De Alonso Sánchez Villarubia también nos consta que en 1604 se encargó de bordar una manga y un palio para la iglesia de Villamantilla (tasada la manga en 100 ducados y el palio en 6 ducados). Luego, en 1612 se comprometió a bordar una manga de la iglesia de Ciruela y en 1622 a restaurar una manga de cruz para la iglesia de Ajofrín.

Además de los ya vistos, son muchos los nombres de maestros bordadores que se conocen en Toledo, entre ellos, podemos citar a: Ambrosio de Orense, Juan de Espinosa, Juan González Abarca, Bernardino de Pereira, Juan Terriel, Pedro Alderón, Roberto Galán, Martín de Orense, Juan de Erbás, Miguel Calderón, Andrés Delgadillo, Martín de Telu, Diego de Lares, Vicente Ferrer, Bartolomé Alonso, Miguel Varela, Gabriel de Ávila, Hernando de Torres, Anacleto de Castañeda, Feliciano, Luis de Robles, Thomas Ortiz de Zárate, Cristóbal de Pancorbo, Juan del Campo, Cristóbal de Torres, Alonso Sánchez, Juan Velázquez, Diego de Orense, Lucas Velázquez, Diego López, Juan de Espinosa Monegro, Andrés Gil, Martín García, Juan Bacete, Bartolomé Alonso, Pedro de Hinojosa, etc.

Volviendo al tema de la importancia que desempeña la Catedral de Toledo, podemos decir que allí encontramos una capa pluvial con la típica decoración de piñas, que aparecen más estilizadas que en el siglo XV y con una gran cantidad de follaje. En ella podemos ver a Santiago Apóstol sobre su caballo luchando contra los moros. Se trata de una pieza plenamente barroca que se considera fue realizada en el siglo XVII. La figura de Santiago tiene una influencia claramente francesa, la composición es muy minuciosa y presenta un buen estudio anatómico del caballo y del Santo. El suelo está lleno de moros derrotados. El fondo representa un paisaje con el cielo cubierto de nubes. Debemos destacar uno de los temas que se representan en los extremos delanteros de la capa, y que es la Virgen sentada con el Niño de pie sobre sus rodillas composición típica de candelieri, es decir, plenamente barroca y todo ello dispuesto en un triángulo de vegetación en forma de elipse y haciendo juego con las volutas de la vegetación.

Otra capa pluvial que se conserva en la Catedral de Toledo nos muestra cuatro escenas evangélicas, y es necesario hablar de ella por su interés artístico. Se encuentra bordada sobre terciopelo corto con la decoración de piñas, típicas del siglo XVII. Entre las escenas se representa a Jesús entronizado con el Cáliz en la mano izquierda y la mano derecha levantada en señal de bendición. En el fondo, hay unas cortinas levantadas por dos ángeles. Los contornos llevan perlas que realzan las figuras y la composición. Otra escena de la capa representa a San Pedro bajo un dosel levantado por dos ángeles, uno a cada lado (San Pedro símbolo de la Iglesia con las llaves en la mano izquierda y el Libro de la Sabiduría en la mano derecha). Los pliegues nos muestran una buena composición de claro-oscuro y un trabajo de encarnaciones muy perfecto. Otra escena de la capa es la representación de la Virgen con el Niño, destaca el rostro del Niño que se puede considerar un perfecto estudio de la psicología infantil, al igual que las composiciones anteriores aparecen abriéndose las cortinas por dos ángeles. Se considera una pieza del siglo XVII.

Centrándonos ahora en los talleres de Murcia, hay que comenzar nombrando al bordador Mateo de Tapia, a quien se considera uno de los bordadores más importantes de estas primeras décadas del siglo, sabemos que es hijo de Carlos de Tapia y Luisa de Santa Ana y que es natural de Murcia. Su actividad está bien documentada, pero no se conocen sus piezas. Siguiendo los pasos de su padre trabajó mucho para las iglesias y cofradías del noroeste, así como para Murcia ciudad.

En 1590 este bordador entregó a la parroquia de la Asunción de Moratalla los bordados que le habían encargado y así consta en el A.P.A.M. Libro de Fábrica de 1587 a 1611, f. 38. En el año 1592 se comprometió con esta misma iglesia a bordar una manga de cruz de terciopelo azul con las escenas de la Asunción de la Virgen, Jesucristo aparecido, Santiago y San Jerónimo haciendo penitencia, trabajos fueron valorados en 1.300 reales⁸⁸.

⁸⁸ A.P.MO. Contratos Cofradías de Moratalla.

Y, siguiendo con la obra de este bordador, sabemos que 1595 se comprometió con la misma parroquia a realizar una manga de cruz de terciopelo negro con las imágenes de la Virgen, San Lázaro, el emblema de la orden de Santiago y unas calaveras con tibias, bordadas al romano, así como una palia de terciopelo negro con el escudo de Santiago, piezas que fueron valoradas en 370 reales⁸⁹.

Después, en 1599, bordó para la iglesia parroquial de Moratalla una capa de terciopelo negro con cenefa carmesí, por la que se le pagaron 300 reales, según consta en Libro de Fábrica de 1587 a 1611, f.45 del A.P.A.M.

Y en 1605 se comprometió a bordar para la cofradía del Santísimo Sacramento de Cehégín un palio de terciopelo carmesí valorado en 250 ducados, según consta en A.H.P.M. Prot. 7.796, f. 140.

En 1614 la iglesia parroquial de Moratalla le abonó 770 reales por el bordado de un terno blanco, según consta en A.P.A.M. Libro de Fábrica de 1614 a 1636, s./f.

Otro dato acerca de este bordador es que en 1615 Alonso Martínez Orozco depositó en su nombre una fianza de 6.000 reales, como garantía solicitada por la parroquia de Moratalla para la realización de un terno morado⁹⁰. En 1616 esta misma iglesia le entregó 2.000 reales a cuenta de la obra del terno morado que estaba bordando⁹¹. En 1617 el Concejo de la villa de Moratalla ordenó que le abonaran a Mateo de Tapia 1.200 reales de las rentas de la iglesia para pagar la deuda pendiente que tenían con él. En el año 1617 restauró diversos ornamentos pertenecientes a la misma parroquia por un valor de 100 reales, según consta en A.P.A.M. Libro de Fábrica de 1614 a 1636, s./f.

En 1619 se comprometió con Francisco Pérez de Hervás a bordar un pendón para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Socovos por un valor de 17 ducados⁹². Ese mismo año firmó un contrato con su hermano Juan, mayordomo de la Fábrica de la iglesia de San Andrés de Murcia, por el bordado de dos dalmáticas de terciopelo carmesí⁹³. Ese mismo año cobró de la Fábrica Mayor de la Catedral de Murcia 20 reales por tasar un terno de damasco blanco bordado en oro matizado y un frontal de tela de plata con decoración de púrpuras, bordado por Miguel de Ávila⁹⁴. El último dato que nos consta sobre él es que en 1626 bordó tres casullas para la iglesia de Moratalla, valoradas en 300 reales⁹⁵.

⁸⁹ A.P.MO. Contratos Cofradías de Moratalla.

⁹⁰ A.H.P.M. Prot. 7909, f.80-81.

⁹¹ A.P.A.M. Libro de Fábrica de 1614 a 1636, s./f.

⁹² A.H.P.M. Prot. 1202, f.552.

⁹³ A.H.P.M. Prot. 1.619, f. 207v-209v.

⁹⁴ A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, n° 503, s./f.

⁹⁵ A.P.A.M. Libro de Fábrica de 1614 a 1636, s./f.

Aunque tenemos pocos datos acerca de él, lo que sí sabemos es que el bordador Nicolás de Villalobos Pérez, hijo de Juan de Villalobos y Jerónima Pérez y hermano de Juan de Villalobos Pérez, fue el que continuó con el taller familiar, aunque hay pocas referencias de los trabajos que realizó, nos consta que en 1590 bordó un terno para la parroquia de la Magdalena de Cehegín⁹⁶.

Pasando a la vida y obra de otro bordador murciano como fue Juan de Ávila Ortiz, podemos decir que nació hacia el año 1563, año en el que llegó su padre a Murcia, ya que este dato aparece reflejado en 1568, en el libro de bautismos de la parroquia de Santa María, en el volumen correspondiente a los años comprendidos entre 1544 hasta 1568⁹⁷. Sabemos que se le considera uno de los grandes bordadores murcianos de principios del siglo el siglo XVII. Su actividad no se centró sólo en el arte del bordado, pues hay constancia de que desempeñó una intensa actividad en negocios y empresas de tipo agrícola y comercial por todo lo que fue el reino de Murcia.

En 1602 los mayordomos, Gaspar Carrión y Francisco Pinar de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Murcia, se comprometieron a pagar a Juan de Ávila 720 reales, a cuenta de la deuda que tenían pendiente con él por la realización de un paño de difuntos para dicha cofradía⁹⁸. En 1606 le pagó al bordador francés Martín Bruncio 74 reales de plata castellanos por el trabajo que éste había desempeñado en su casa, realizándose distintas piezas, lo que ha quedado recogido en el A.H.P.M. Prot. 1408, f.210v-211.

También nos consta que en 1608 la Catedral de Murcia le pagó 76.578 maravedíes por el adorno bordado de un terno de brocado⁹⁹. En 1612 la iglesia parroquial de Yecla le abonó en esta ocasión 6.213 reales por el frontal bordado de tela de plata¹⁰⁰ que había realizado para ellos.

Luego, en 1614 y junto a Sebastián de Baeza, tasaron las colgaduras de raso dorado y blanco bordadas al romano que pertenecieron a don Ginés de Rocamora, piezas que se valoraron en 6.858 reales¹⁰¹. En 1614 realizó una segunda valoración de las colgaduras, indicando que la primera tasación había sido excesiva, pues según su criterio el valor de dichas colgaduras no excedía los 5.000 reales¹⁰².

⁹⁶ A.H.P.M., Prot. 610, f. 397v-398.

⁹⁷ A.P.S.B.S.M.M. Índice de Bautismos de Santa María de 1544.

⁹⁸ A.H.P.M. Prot.1590, f. 5-5v

⁹⁹ A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, s./f.

¹⁰⁰ A.H.P.M. Prot. 1735, f. 480-480v.

¹⁰¹ A.H.P.M. Prot. 1740.

¹⁰² A.H.P.M. Prot. 1740.

En el año 1621 su viuda, Luisa de Avalos, da poder a su cuñado Miguel de Ávila para que éste cobre 13 ducados que la fábrica parroquial de Jumilla debe a su marido por los bordados que en su día le encargaron¹⁰³.

Otro bordador de este siglo del que existen datos es Antonio García. Sabemos que trabajó fundamentalmente para la Catedral de Murcia y las parroquias de Yecla y Jumilla. En 1604 bordó para la Catedral de Murcia unas cenefas nuevas para el terno morado de tela de oro que dio al templo el obispo don Alonso Coloma, y que por ello se le abonaron 37.979 maravedíes, como así consta en el A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, s./f. También se sabe que en 1605 bordó varios escudos para un terno de brocado morado de la Catedral de Murcia, y que por ello le pagaron 1.490 reales¹⁰⁴. En 1612 la Catedral de Murcia le pagó otros 5.728 maravedíes por aderezar las dalmáticas y estolas del terno morado de tela de oro¹⁰⁵.

En 1613 este bordador traspasó a su hijo Juan el trabajo de dos dalmáticas de tela de plata (que estaban destinadas a la iglesia parroquial de Jumilla y por las que cobró 1.176 reales) para ser bordadas en oro matizado¹⁰⁶.

En 1614 tasó en 7.150 reales un frontal de tela de plata bordada que había realizado Miguel de Ávila Ortiz para la Catedral de Murcia, según consta en A.H.P.M. Prot. 1122, f. 1016v. En 1619 cobró 20 reales de la Fábrica de la Catedral de Murcia por tasar un frontal de tela de plata bordado que había realizado Miguel de Ávila Ortiz¹⁰⁷. Otro de sus trabajos fue en 1621 cuando se encargó de bordar unas calaveras para la casulla de difuntos de terciopelo negro, que estaban destinadas a la parroquia de Santa Catalina de Murcia, por las que le pagaron 27 reales¹⁰⁸.

Del bordador Lorenzo Suárez, basándonos en la documentación existente, podemos decir que fue todo un maestro de gran actividad dentro del primer cuarto del siglo XVII. Trabajó para Moratalla, Alhama de Murcia, Chinchilla, la Gineta y otras poblaciones, además de realizar piezas importantes para la ciudad de Murcia. Sabemos que fue al autor del espléndido terno de San Pedro de la parroquia de Santa María de Chinchilla (provincia de Albacete), típica obra con decoración al romano, con temas de imaginería. En 1602 tuvo como aprendiz al francés Mateo Joseph durante dieciocho meses, según consta en el A.H.P.M. Prot. 2153, f.234-234v.

Además, realizó para la iglesia arciprestal de Chinchilla el terno bordado de terciopelo carmesí que entregó en 1604. En 1611 el Obispo de Cartagena, don

¹⁰³ A.H.P.M. Prot. 1397, f. 148.

¹⁰⁴ A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, s./f.

¹⁰⁵ A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, s./f.

¹⁰⁶ A.H.P.M. Prot. 2154, f. 138v-139

¹⁰⁷ A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, s./f.

¹⁰⁸ A.P.S.N.S.C. Libro de Fábrica de Santa Catalina desde 6 de octubre de 1592 a 27 de junio de 1624, s./f.

Francisco Martínez, le encargó otro terno de damasco blanco para la iglesia de San Lorenzo de Murcia¹⁰⁹.

En 1615 cobró de Juan de Cebrián (presbítero de la Villa de la Gineta) la cantidad de 785 reales por un frontal blanco que bordó para la parroquia de esta localidad¹¹⁰. En 1616 el Concejo de la villa de Moratalla, a través de Juan de Cubilla, le abonó la cantidad de 839 reales como pago de los 3.500 reales que le debían por el bordado de un terno blanco que hizo para la parroquia de esta otra localidad¹¹¹.

Y el año 1616 firmó un contrato con la cofradía de Santa Ana y Nuestro Padre Jesús Nazareno de Moratalla para confeccionar una manga de cruz de terciopelo morado con las escenas de Nuestro Padre Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, Santa Ana, la Encarnación y Santa Elena con la cruz, y también la realización de un estandarte con las imágenes titulares de la cofradía. Todo ello valorado en 1.040 reales, según consta en A.P.M.O. Contratos Cofradías Moratalla. En 1622 se comprometió con otra cofradía, la de la Sangre de Cristo de la misma villa, para la realización de un pendón de damasco carmesí redondo y un paño de púlpito de similar color, ambos con la representación de un Cristo crucificado, trabajos estos últimos que se valoraron en 315 reales¹¹².

Respecto a Agustín García de Paredes, sabemos que este bordador fue hijo de Antonio García y Catalina de Paredes, y que casi siempre su nombre apareció vinculado al de su padre con el que aprendió el oficio y trabajó, aunque también acometió algunos encargos en solitario, de los que destacan sus trabajos para la parroquia de Yecla. Por ejemplo, en 1607 realizó dos dalmáticas de damasco morado bordadas en oro para la iglesia parroquial de Yecla, por las que se le abonaron 928 reales¹¹³.

Sobre Juan García de Paredes, hermano de Agustín García de Paredes, no existe documentación que acredite que trabajara en unión de su padre o de su hermano, aunque parece indudable que aprendería el oficio de ellos. Dentro de su obra, destacan los trabajos que hizo para el convento de Santa Isabel de Murcia. En 1612 realizó para este monasterio un paño de púlpito y otro de facistol de damasco y raso blanco, bordados con la imagen de Santa Isabel y festones de sedas policromas y oro¹¹⁴.

En 1613 nos encontramos con que el cura mayordomo de la parroquia de Molina, el licenciado Alonso López, le encargó bordar para esta parroquia una manga de cruz de terciopelo carmesí con las representaciones de San Vicente Mártir, San

¹⁰⁹ A.H.P.M. Prot. 842, f. 54v-55v.

¹¹⁰ A.H.P.M. Prot. 873, f. 124-124v.

¹¹¹ A.H.P.M. Prot. 8628, f. 197-197v

¹¹² A.H.P.M. Prot. 8637, s.f.

¹¹³ A.H.P.M. Prot. 1375, f. 662.

¹¹⁴ A.H.P.M. Prot. 2102, f. 671-674.

Sebastián, San Roque y Nuestra Señora del Rosario, y la pieza se valoró en 1.100 reales¹¹⁵. Ese mismo año aceptó de su padre el traspaso del bordado de dos dalmáticas de tela de plata para la iglesia parroquial de Jumilla, respetando el mismo acuerdo de su padre¹¹⁶.

De otro bordador murciano como fue Miguel de Ávila Ortiz, podemos aportar la siguiente información: fue hijo de Cosme de Ávila y Catalina Ortiz y hermano de Juan de Ávila, y junto con este último fue considerado como uno de los principales bordadores de Murcia durante el siglo XVII, trabajó fundamentalmente para la Catedral, pero por desgracia no se conservan estas obras. No obstante, sabemos que en 1614 cobró 5.800 reales por un frontal de tela de plata que realizó para la Catedral de Murcia, pieza se tasó en 7.150 reales, y la diferencia fue entregada por el maestro en concepto de limosna¹¹⁷.

También nos consta que en 1619 bordó para la Catedral de Murcia un terno de damasco blanco en oro matizado y alcachofado y también aderezó un terno de tela de plata, al que le añadió después unas aplicaciones bordadas, y por todo ello cobró la cifra de 2.026 reales¹¹⁸. Algo más tarde, en 1621, bordó para la Catedral de Murcia una capa morada de tela de plata y otra capa blanca alcachofada, que fue valorada en 300 reales¹¹⁹.

En 1622 contrató con Domingo Lázaro (mayordomo de la cofradía de Jesús Nazareno de Murcia) la realización de un estandarte de damasco morado con la imagen bordada de Nuestra Señora de la Soledad¹²⁰.

Otro bordador que hay que destacar por su importancia es Juan de Villalobos López, de él sabemos que era hijo de Juan de Villalobos Pérez y de Isabel López. Fue el último miembro del taller familiar de los Villalobos, que durante tres generaciones estuvo activo, y también puede considerarse el último gran bordador del esplendoroso período que Murcia conoció entre finales del siglo XVI y parte del XVII. De la documentación encontrada, podemos aportar el siguiente dato: en 1648 cobró 97 reales por bordar un viso de tafetán para la cofradía del Santísimo Sacramento y Benditas Ánimas de la parroquia de Santa María¹²¹.

Y pasando ahora a mujeres que se dedicaron a esta profesión, que también las hubo como ya hemos adelantado en otras ocasiones, podemos mencionar a la bordadora Sor Juana de Encarnación, religiosa Agustina, hija de don Juan Tomás de Montijo y de la peruana doña Isabel María Herrera, esta religiosa ingresó en el convento de

¹¹⁵ A.H.P.M. Prot. 1286, f. 272-273.

¹¹⁶ A.H.P.M. Prot. 2154, f. 138v-139.

¹¹⁷ A.H.P.M. Prot. 1122, f. 1016v.

¹¹⁸ A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, s./f.

¹¹⁹ A.C.M. Libro de Fábrica 1601-1621, s./f.

¹²⁰ A.H.P.M. Prot. 1781.

¹²¹ A.C.M. Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo y Ánimas de 1641-1720 y 1742-1778.

Agustinas del Corpus Christi de Murcia en 1688. Además, sabemos, entre otras cosas, que compaginó el bordado con la redacción de libros ascéticos, tal como nos indica su biógrafo, el padre Luis Ignacio Zeballos, en su libro *Vida y virtudes, prodigios y maravillas de Sor Juana de la Encarnación*, publicado en Madrid en 1727, donde nos comenta que trabajaba el bordado de metales preciosos, sedas, etc. y que de entre sus trabajos destaca un cubrecáliz bordado con escenas de imaginería en sedas matizadas. También se dice que realizó un terno de raso blanco bordado en oro y sedas, que fue restaurado en 1897 para ser utilizado en la festividad del Corpus de ese mismo año. En la actualidad se conserva en el convento de Agustinas de Murcia una palia bordada en oro con escenas de los atributos de la pasión atribuida a ella.

De los bordadores que asentaron sus talleres en la zona de Caravaca-Cehegín, es necesario que hablemos de Diego del Castillo Obregón, que en 1601 se comprometió con el padre comendador del convento mercedario de Moratalla a realizar el bordado de dos dalmáticas de damasco blanco con flores de lis y una capa pluvial, esta última con igual decoración, según consta en el A.H.P.M. Prot. 8776, f. 47v-49. También sabemos que en 1608 tuvo como aprendiz a José Soriano de diez años de edad¹²².

Por otra parte, en 1610, al ser aceptado como hermano de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y San Juan de Letrán de Caravaca, bordó una bolsa de corporales de damasco colorado, como así consta en el A.C.M. Libro de Cabildos y de encargos de las cosas de la iglesia de esta casa y cofradía. Sig. 369 f. 485.

Ese mismo año bordó para la parroquia de Moratalla una capa de damasco blanco, dos estolas y tres manipulos, un paño de facistol de damasco negro, otro de atril y tres bolsas de corporales, y se le pagaron 1.022 reales¹²³. Por último, la iglesia de la Asunción de Moratalla le pagó 242 reales por la realización de un paño de púlpito de damasco carmesí, como consta también en el archivo antes citado.

Además de todos bordadores que hemos citado, hay que recordar, siguiendo a Isabel Turno, la existencia de otros muchos. Por ejemplo, sólo en Sevilla la cifra podría duplicar a la del siglo anterior, entre ellos, podemos nombrar a: Antonio de Águila, Felipe de Aguilar, Francisco de Aguilar, también conocido como Francisco Alonso, Diego de Alanis, Antonio Álvarez, Juan Álvarez, Rafael de Baeza, Juan Bautista, Antonia Bazo, Francisco Bermejo, Rute Boguels que se casó con la bordadora Leonor Hernández, Pedro de Bonilla o Bonillo, Juan Cadalso, Luis Cadenas, Pedro Cantero, Francisco Carrasco, Alonso de Carvajal, Cosme de Carvajal, Gabriel de Carvajal, Pedro de las Casas, Diego de Castañeda, Sebastián de Castañeda, Francisco Castaño, Juan de Castaño, Fernando de Castellanos, Juan de Castellanos, Lorenzo de Castro de Castellanos, Juan Bautista de Castro, Diego de Caicedo, Antonio de Celada, Gaspar de Celada, Martín Comares, Cristóbal Cordero, Juan Cortés, Miguel de Cozal, Pedro Cuçado, Marcos Cubillo, Juan

¹²² A.H.P.M. Prot. 7381, s.f.

¹²³ A.P.A.M. Libro de Fábrica 1587 a 1611, foliación deteriorada.

Cuellar, Pedro de las Cuevas, Lázaro Curiel, Sebastián Delgado, Hernando Díaz, Diego Díaz de la Rosa, Cristóbal Dolarte, Agustín Enríquez, Francisco de Escobedo, Andrés de Espinosa, Mendel de Espinosa, Juan Faxardo, Francisco Fernández, Juan Fernández, Leonor Fernández o Hernández, Juan Fernández Montero, Antonio Ferrer, Juan Luis Filiguera, Pedro de Flandes, Jaques de la Fontayne, Rodrigo Fraile, Andrés García, Diego García, Pedro García, Francisco de Godoy, Fernán Gómez, Juan Guillén, Juan Guillén, Diego Guillen de Maipaso, Cristóbal Heredia, Francisco Hernández, Leonor Hernández, Juan de Orozco, Melchor Hurtado, Francisco de León, Gaspar León, Lope de León, Juan López, Diego López de Cariga, Gaspar de Luján, Pedro Luxán, Francisco Macías, Antonio Madera, Antonio Madera, el viejo, Antón Martín, Antón Martínez, Nicolás Martínez, Francisco Meaza, Juan de Mendoza, Lorenzo Méndez, Juan de Mendoza, Gabriel de Mesa, Juan de Mesa, Juan Mexía, Cornieles Monte, Diego Monte, Gregorio de Montoya, Nuño Morán, Gabriel de Morejón, Francisco Moreno, Bartolomé Muñoz, Sebastián Muñoz, Luis Narváez, Pedro Navarrete, Gaspar Navarro, Pedro Nieto, Juan Núñez, Leonis Núñez, Sebastián Núñez, Juan de Obregón, Ocaña, se desconoce su nombre, Francisco de Olivera, Martín de Ortega, Francisco Ortiz, Mateo Ortiz, Hernando de Oviedo, Cristóbal de Padilla, Gaspar Padilla, Lucas de Palomares, Gaspar de Pedraza, Francisco de la Peña, Blas Pérez, Gonzalo de Porras, Juan de Puelles, Juan de Quadros, Pedro de Quintanilla, Juan Rebru, Melchor de los Reyes, Antonio de Ribera, Gabriel de Ribera, Diego Rodríguez, Martín Rosales, Gonzalo de Roxa, Fernand Roy, Bartolomé Ruiz, Francisco Ruiz, Jorge Ruiz, Sebastián Ruiz, Pedro Ruiz de Figueroa, Diego Ruiz de Vallerias o Valera, Juan de Salcedo, Hernando de Saldaña, Inés de Salinas, Juana de San Jerónimo, Alonso Sánchez, Antonio Sánchez, Diego Sánchez, Francisco Sánchez, Mari Sánchez, Pedro Sánchez, Juan Sánchez de Salcedo, Santisteban (se desconoce su nombre), Gómez Santisteban, Gutierre de Santisteban, Pedro de Santisteban, Alonso de Santiago, Santoyose desconoce su nombre, Bartolomé de Segura, Bartolomé de Segura, Luis de Segura, Sor Catalina de Sena se piensa que era bordadora, Gregorio de Solís de Villarrubia, Fernando Vallejo, Luis de Vargas, Cristóbal Vázquez, Pedro de Velasco, Catalina de Vergara, Francisco de Villaverde, Alonso de Zamora, etc.

4.7.4 Época: Rococó, siglo XIX y XX. Tendencias nuevas y tradicionales.

Siglo XVIII. El siglo de las influencias.

Durante el siglo XVIII los diseños de estilo japonés entran entonces en el mundo Occidental. La rocalla en sus múltiples movimientos, responde, perfectamente, al gusto de la época, ocupando casi siempre todo el espacio compositivo. Igualmente los motivos que más se utilizan son los tulipanes, los claveles y las rosas.

Todos los elementos del bordado: diseño, materiales y técnicas se emplean de forma tan detallada que el barroquismo se asomó al arte del bordado. También surgió el llamado bordado rococó, técnico que exigía el empleo de cintas, galones y cordones de gran anchura y grosor.

En este siglo se van a realizar, entre otras cosas, composiciones donde se pondrá de manifiesto los triunfos del amor. Lo cierto es que ya no interesará tanto que se

utilice el lápiz y la aguja para celebrar las victorias de la guerra y los triunfos de la realeza.

En cuanto a la indumentaria, el traje de los hombres perderá el recargamiento de la época de los luises. Se bordarán las casacas y, sobre todo, las chupas con composiciones florales que recorrerán los ojales, alrededor de los bolsillos y sobre los vuelos de las mangas. Pero, ahora serán adornos de gran finura, siendo esta actividad una gran fuente de ingresos para los bordadores.

Esta tendencia llevó a mucha casa nobiliaria, que eran grandes aficionados a los bordados, incluso a que se enviaran sus trajes, ya cortados, a China para que se bordaran porque las formas utilizadas en Europa ya no eran de su gusto. En cuanto a los tocados utilizados por las mujeres, también se complicarán de tal forma que llegarán hasta lo grotesco y la indumentaria pasará a convertirse en grandes monumentos.

Si el siglo pasado fue importante en cuanto a la consecución del dominio de técnicas y procedimientos, en éste se desarrollarán nuevos procedimientos que mezclarán con profusión materiales como la seda torcida y la seda floja en nuevas disposiciones, así se utilizarán el canutillo y la felpilla, las cintas muy estrechas, las cuentas, las lentejuelas de todos los tamaños, y formas en flechas, en barras, en láminas, en rizado y en cadeneta. Es decir, el número de los puntos aumentó singularmente, y se generalizó también el bordado en lana sobre cañamazo. Este trabajo a puntos contados les sedujo por su fácil ejecución, pero rara vez se han conseguido con él resultados que puedan considerarse obras artísticas.

El desarrollo de determinados muebles como canapés, confidentes, *tête á tête* permitieron que se desarrollarán todas las técnicas aplicadas a ellos a través de las tapicerías y los cañamazos que se bordaban con diferentes puntos cruzados o cortados. Las figuras que se bordaban eran muy finas y muchas veces ejecutadas en seda con puntos muy menudos.

Se sigue generalizando el bordado de ropa blanca llegándose a bordar con un talento inimitable las finas batistas que utilizaban las damas cortesanas y de familias adineradas, tanto para las ropas utilizadas en la intimidad de sus tocadores y alcobas como para la indumentaria de sus trajes de fiesta.

El barroquismo será una de las características de este siglo, en todo lo que atañe al bordado. Se trata de una moda que viene de la corte francesa desde el principio del siglo XVIII y dura hasta finales de siglo.

Es en este siglo, cuando las dos corrientes, la historicista y la tradicionalista, se mezclan, de tal forma que el bordado invade todas las clases sociales, además, se va a generalizar el uso de la lentejuela para dar realce a ciertas prendas de trajes populares. Es también el siglo en el que nuestros bordados de ornamentos sagrados se confeccionan para todas las catedrales del mundo y a la cabeza de esta producción está Toledo. De este siglo es el famoso manto de la capilla de la Virgen del Sagrario.

El arte del bordado adquirió tal importancia que a fines del siglo XVIII se funda "el gremio de bordadores de Madrid", que va a potenciar los trabajos inspirados en temas franceses.

Es también el siglo en el que nos llegan de América los motivos de influencia india con pájaros de aquellas latitudes con plumaje deslumbrante y con colores chillones. La mayor parte provenientes de Méjico y de Perú.

En la primera mitad del siglo XVIII se produce una modificación en los procedimientos volviéndose a realizar bordados planos, es decir, desaparece casi por completo toda clase de relleno. Esta modificación hace que adquiera una gran relevancia la técnica de bordado de oro tendido o llano. En cuanto al procedimiento de realización del bordado, también se modifica, pues en vez de bordarse sobre lienzo y aplicarlo después sobre la prenda, se solía trabajar directamente sobre la prenda. También influye en esta modificación la naturaleza de los tejidos, ya que se empleaban con más frecuencia: el raso, el tisú, y, en cambio, los tejidos más gruesos, especialmente el terciopelo, caerán en desuso.

Las formas pierden la exuberancia que habían alcanzado en la segunda mitad del siglo XVII, pero esta modificación facilita que los motivos decorativos adquieran una representación más delicada y sutil.

En las casullas se mantiene la disposición de los bordados en el escapulario y se diferencian de la de los cuerpos, aunque siempre se ha procurado que tengan motivos en común. Se sigue con la idea compositiva de utilizar un mismo motivo a todo lo largo de ellas. Los cuerpos de las capas se bordan en dos mitades iguales, es decir, como si existiera un eje de simetría central imaginario.

En cuanto a la decoración, desaparece por completo la utilización de las retorchas y se potencian las composiciones con láminas quebradas, las cintas, las guirnaldas y las argollas. Al desaparecer las retorchas algunas veces se colocan en su lugar unas tiras o cintas estrechas, bordadas sobre el mismo tejido con temas de roleos o de hojas. Se elimina casi por completo la utilización de zarcillos.

En este siglo es de vital importancia el comienzo de la utilización de las lentejuelas y canutillos, formando dibujos geométricos muy menudos, que se utilizaban generalmente con el bordado de flores y frutos. También es aportación de esta época el bordado de cartulinas, que consiste en aplicar al tejido unas cartulinas o pergaminos y cubrirlos después con hilo de torzal redondo, sujetándolo únicamente en los extremos. Este procedimiento de cartulinas podía ser sustituido por un cordel, bordándolo de la misma manera. Se sabe que en algunas piezas del siglo anterior, ya se aplicaba este procedimiento para la realización de tallos.

Gran interés alcanza el bordado metálico haciéndose "al pasado", o en bordado superpuesto, al que llaman punto retirado, de gran efecto en el canutillo liso o rizado; la lentejuela alcanza en el barroco su máximo esplendor. Al principio se salpica por toda la pieza, sin otro objeto que el de producir efectos luminosos y brillantes; pero después va agrupándose y cubriendo realces.

La segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por la aparición de la rocalla como decoración y su composición asimétrica. Pero no podemos olvidar que el arte del bordado está muy unido a sus tradiciones, existe una resistencia a dejar la estructura clásica en las prendas; por ejemplo, en las casullas, nunca llega a perderse totalmente el escapulario de imaginería, por esa razón siguen existiendo casullas bordadas con tres hornacinas en cada lado, aunque se colocan separadas unas de otras y su contenido no tiene relación entre ellas.

Con las dalmáticas sucede algo parecido, se sigue bordando toda su superficie, y se generaliza la utilización del bordado a modo de cintillas de oro para marcar el espacio que corresponde a los faldones, jabastros, etc. En las capas se comienzan a bordar los capillos de forma asimétrica, y en la cenefa se deja de repetir un solo motivo a lo largo de ella. No obstante, no se abandona la composición de dos bandas iguales, una a cada lado.

De esta segunda mitad de siglo se conservan obras verdaderamente fastuosas, en las cuales el fondo, que solía quedar sin bordar, ahora se borda por completo con la técnica de oro llano imitando a los tejidos, y podía realizarse este trabajo con plata en vez de utilizar el oro. Esto implica que vuelva a adquirir gran interés la técnica de punto de matiz para la realización de flores, rebordadas en muchas ocasiones con puntadas de plata con la técnica de trama paralela o al pasado. Por cierto, se trata de una época en la que se sigue manteniendo el empleo del bordado de cartulinas.

También asistimos a la generalización en la utilización de lentejuelas como aplicaciones en los bordados, y sus formas y tamaños son muy variados, y comienza, además, el uso de las lentejuelas de colores.

La obra más relacionada con el altar de Burgos de Osma es el frontal "el Rico" de Guadalupe. Conserva hasta cierto punto su antigua estructura y la disposición de las figuras, pues se trata de una obra que ha sido rebordada, prácticamente, en su totalidad durante el siglo XVII, y ha sido enriqueciéndose en este siglo con profusión de perlas, piedras preciosas engarzadas en canutillos y lentejuelas que si bien ha hecho que la pieza gane en riqueza, también le han hecho perder su primitivismo. En esta escuela desconocida, podemos incluir las dos Capillas de la Catedral de Toledo, una con la Anunciación y otra con los ángeles orantes, de escudo Arzobispal, cuyos caracteres artísticos siguen los anteriores ejemplares (del siglo XV).

Por otra parte, el arte arquitectónico sigue ejerciendo su influencia sobre el bordado, y así en el siglo XVIII, favorecido por el advenimiento en España de la dinastía francesa de los Borbones, se introduce en nuestros bordados el gusto por el "rococó" y por lo oriental y exótico tan de boga en ese momento. Es progresiva la introducción de perlas y piedras en el bordado, llegando en este siglo a recargarse tanto que casi pierde el carácter de bordado para convertirse en obra muy notable de orfebrería. En este sentido los mantos de las imágenes de la Virgen se cuajan totalmente de perlas y piedras, rivalizando en riqueza con los de los Santuarios y Catedrales más importantes.

Por haber desaparecido el libro de Cuentas del Monasterio de Guadalupe, conocemos poco acerca de los bordados del XVIII. No obstante, el mejor de los

bordados del Monasterio de este período es el llamado del Padre Cosme; y de este artista sea quizás también la famosa capa rica de este siglo.

En el bordado del Padre Cosme hay que señalar que el fondo es de hilo de plata, formando vistosas aguas, y sobre él hay magníficos bordados en sedas, plata y oro, y corriendo por todo el campo vemos esbeltos ramos de flores que parecen recién cortados de los rosales con toda su frescura.

Más tarde, en el último tercio del siglo XVIII, se da un regreso a la antigüedad. Se vuelve a los temas relacionados con los frisos griegos y los ramajes, uniéndose en composiciones muy estudiadas. Por ejemplo, los tulipanes, los claveles y las rosas colocados casi siempre con cintas de colores suaves solían rodear a los medallones de perlas o colgaban en guirnaldas de trofeos o atributos campestres o mitológicos. Es una época también en la que se borda raso y se generaliza el tema de las canastillas llenas de cintas.

En este siglo la ciudad de Sevilla tiene registrado un número bastante inferior de bordadores comparado con el siglo anterior. A pesar de ello, podemos citar los siguientes: Juan Caro, Francisco Montero, Joseph de Rivera y Francisco Roselli.

En Toledo las mismas fábricas de tejidos eran las que realizaban también los encargos de los bordados, de ahí que volvamos a hablar de la fábrica de José Medrano. Nos consta que el padre de José Medrano realizó algunos ornamentos para la Capilla del Palacio Real de Madrid, además de un dosel para la Catedral de Toledo y ternos para El Escorial. Los problemas que tenía es que todos sus trabajos se basaban en encargos, lo que hacía que durante determinadas épocas el taller estuviera cerrado por falta de trabajo y como consecuencia de los escasos pedidos, sin embargo, sabemos que en 1760 esta fábrica continuaba aún funcionando.

Como ya habíamos adelantado al principio, en el primer barroco del siglo XVII, hay una clara tendencia clasicista, en la que poco a poco las figuras y temas evangélicos van a ir siendo sustituidos por una vegetación naturalista, que aumentará a su vez en formas y follajes hasta multiplicarse los motivos naturalistas, de tal forma que dará como resultado en el siglo XVIII un barroquismo recargado, entre otras cosas, de formas diminutas como consecuencia de la influencia chinesca, que acabará en el siglo XIX con motivos naturalistas de pájaros y símbolos litúrgicos, todos ellos enramados y entremezclados.

En el museo Santa Cruz de Toledo se conservan una casulla y dos dalmáticas de finales del siglo XVIII en terciopelo rojo bordado en oro. Los motivos son soles radiados, en una composición simétrica de un sol en el centro y dos a cada lado. En la parte inferior de las mangas, se bordan unas piñas encontradas y en la parte inferior del cuerpo de las dalmáticas el escudo cardenalicio, en cuyo centro, tanto del escudo como de los soles, apreciamos la inscripción JHS de Jesucristo.

En este museo de Santa Cruz se conservan, además, dos dalmáticas y una casulla en tela de damasco rojo, fechadas en el siglo XVIII. La casulla lleva una tira central bordada en oro con tres círculos en vertical, la decoración es vegetal a candelieri, totalmente barroca. Las dalmáticas llevan una decoración a juego con la casulla y, en la parte inferior, un círculo, dentro de un recuadro que está decorado a ambos

lados con dos grandes "S" y, en el círculo, tenemos la figura de un santo, detrás del cual hay un pequeño muro y a lo lejos el mar y unas diminutas embarcaciones.

También en este mismo museo podemos apreciar una dalmática de terciopelo rojo, del siglo XVIII, bordada en oro, que tiene, en la parte inferior, la escena de la Adoración del Niño, policromada en seda de colores. La decoración es de una exuberante vegetación simétrica. Las figuras tienen unas proporciones clásicas y un movimiento pictórico, nos encontramos con que una columna divide el espacio en dos escenas: una con la representación de la Virgen, el Niño y un hombre arrodillado, además de una mujer que se aproxima a la adoración; y, la otra, con unos personajes que acaban de adorar al Niño, que podrían ser los Reyes Magos.

Se conservan en este museo, aparte de las anteriores piezas, una casulla y dos dalmáticas en damasco dorado sobre blanco. La casulla lleva, en la parte central, el escapulario bordado en rojo y oro con decoración a candelieri, con dos círculos, en el círculo superior, la Virgen y en el inferior, un Evangelista. Las dalmáticas, por su parte, llevan un rectángulo en la parte inferior con decoración vegetal y un círculo en el centro con la representación de San Juan Bautista, y la otra la Virgen con el Niño, por último, las mangas se presentan con una decoración vegetal bordada en rojo.

En cuanto a la Catedral de Toledo, podemos apreciar varias piezas como la casulla de tejido de terciopelo cortado con decoración vegetal en blanco y rojo, con un escapulario bordado en oro, con técnica del rellenado, del siglo XVIII. La dalmática lleva un rectángulo inferior con bordado de relleno en oro con decoración también vegetal. La capa pluvial de este conjunto lleva unos de florones y el bordado central es un jarrón floral en oro.

Otra dalmática importante de la Catedral es una de terciopelo corto de seda. En la parte inferior, aparece un rectángulo con cuatro ángeles, dos de ellos sostienen un escudo coronado con la cruz llevando en su interior cinco estrellas. Todo el escudo alrededor lleva perlas que van delimitando su contorno. La composición es simétrica, los otros dos ángeles van uno a cada lado tocando la trompeta. Debajo de la escena, encontramos una composición vegetal de flores y de dos pájaros, situados uno a cada lado. Se trata de un bordado en oro y sedas. Las encarnaciones denotan un gran estudio anatómico. Su influencia es claramente clasicista y se considera que es una pieza de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Otra pieza que podemos apreciar en la Catedral de Toledo es una manga de cruz bordada sobre terciopelo negro con el relieve en oro, y que representa a la muerte. La manga tiene una composición barroca con su follaje distribuido en partes simétricas y armónicas. El estudio anatómico del cráneo con su clarooscuro demuestra que existe un conocimiento artístico y técnico complejo. La manga representa la Ascensión de la Virgen, consiguiendo un efecto pictórico no sólo en la figura, sino también en el estudio de pliegues, de anatomías. La escena está situada bajo un dosel calado hecho a *filtiré*.

Otra pieza relevante del siglo XVIII y que podemos ver también en la Catedral de Toledo es una Mitra con el tema del Árbol de Jesé, en la que se desarrolla también, en la parte superior, el tema de la crucifixión de Cristo. Las figuras están entrelazadas con ramas y follajes formando cuatro líneas horizontales. Su perfección

técnica se puede calificar de miniatura. En la segunda cara de la mitra, vemos a la Virgen en el vértice superior del árbol de Jesé. El follaje y ramificación son espesos y llenan toda la superficie, y entremezcladas con la vegetación están las cartelas con los nombres que nos recuerdan los orígenes de María. Se trata de un bordado en relieve.

En los talleres de Murcia, en el siglo XVIII, hubo un bordador denominado José Marín y Lamas, que trabajó, fundamentalmente como aficionado para la Catedral de Murcia. En 1728 bordó en oro y sedas un terno de raso liso confeccionado en Milán con el tema de las armas del Cabildo de Murcia en la capa, dalmáticas y paño de púlpito.

Otra bordadora fue Sor Rosa de la Ascensión. Era natural de la ciudad de Murcia y religiosa Agustina del convento del Corpus Christi también de Murcia. Se tiene noticia de su actividad por una carta escrita en 1757 por Sor Francisca de San Juan Evangelista en la que señalaba que trabajó durante mucho tiempo en la elaboración de tres sillas de altar para las misas solemnes del convento. Se trataba de un bordado en oro y plata sobre terciopelo carmesí.

En cuanto a la bordadora Rosa de Espinosa, nos han llegado algunos datos suyos como que en 1732 le pagaron 1.579 reales por bordar con oro y sedas tres frontales de damasco blanco para la Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia. Antonia Álvarez junto a Teresa de Sola realizó dos paños de púlpito para el terno de raso carmesí confeccionado en Milán, hacia el año 1733¹²⁴, y cobró la cantidad de 1.505 reales, igual que Teresa de Sola.

Un bordador conocido, pero del que hay pocas referencias, es Fernando de Pina. Era natural de Almansa. Se sabe que en 1756 figura como bordador en el Catastro del Marqués de la Ensenada, donde se especifica que está casado, que tiene 42 años y que tiene una hija, y él mismo nos dice que gana 900 reales por su oficio¹²⁵.

De Francisco Rabanell Ordóñez también tenemos algunas noticias. De origen catalán, sabemos que se le considera como el gran bordador de mediados del siglo XVIII. La Catedral de Murcia conserva trabajos realizados por él entre los que destacan las dalmáticas del terno del obispo Mateo. En 1752 realiza la tasación de la colección de relicarios bordados en seda propiedad de Antonio Fomeles¹²⁶.

Nos consta, además, que en 1754 cobra de la Catedral de Murcia 6.420 reales por bordar en oro dos dalmáticas, un cubrecáliz, una bolsa de corporales y un paño de hombros correspondientes a un terno blanco, considerado como una gran obra¹²⁷. En 1756 realiza en oro la cenefa del dosel para la capilla mayor de la Catedral de

¹²⁴ A.C.M. Leg. 120.

¹²⁵ A.H.P.M. Leg. 72.

¹²⁶ A.H.P.M. Prot. 3450, f. 9.

¹²⁷ A.C.M. Cuentas de Fábrica 1754.

Murcia, y ese mismo año realiza otro terno completo morado, bordado en oro y tres paños de púlpito blancos, bordados en plata con el escudo del Cabildo para la Catedral de Murcia. Cobró por este trabajo 21.912 reales¹²⁸.

Antonio Águila Prats, de origen catalán, aparece en 1756 en el catastro del Marqués de la Ensenada como bordador, casado, de 40 años y con un hijo, declara que gana 1.440 reales como bordador y 1.650 reales por la tienda¹²⁹.

De Tomás Marques Fruisa, sabemos que nació en Ruy (Tarragona). Trabajó, sobre todo, para la Catedral, el Concejo de Murcia y la nobleza murciana. De los trabajos que realizó se conserva el paño de hombros del terno de Azpuru. Su prestigio fue tan grande que le nombraron Director de la Escuela de Bordado de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia. En el catastro del Marqués de la Ensenada, figura como bordador de 28 años, casado y con un hijo y una hija, y con dos aprendices menores de 18 años. Donde se indica que ganaba 2.520 reales al año¹³⁰.

En el año 1781 restaura un terno de raso liso bordado en plata de la Catedral de Murcia y cobra por este trabajo 498 reales. Ese mismo año se le abonan 1.200 reales por bordar en oro una banda de muaré de color garzota¹³¹.

En 1786 borda una banda de raso color leche con oro y una muceta, y le paga por ello la Fábrica Mayor de la Catedral 476 reales, según consta en el A.C.M. Cuentas de Fábrica de 1786, Leg. 94.

Y en 1788 la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Alcantarilla le encarga la realización de un paño de túmulo con cuatro calaveras bordadas, por el que le abonan 140 reales¹³². Al año siguiente el Concejo de Murcia le encarga que borde dos insignias reales para el acto de la proclamación de Carlos IV y recibe por este trabajo 6.523 reales, como así consta en A.M.M. Leg. 4238, f. 123.

Siete años más tarde, en 1795, borda unas mantillas, unas gualdrapas y unas tapafundas de pistolas en oro sobre terciopelo carmesí para la carroza inglesa de Jesualdo Riquelme Fontes, por las que cobra 4.227 reales¹³³. En 1796 cobra 100 reales por dirigir la Escuela de Bordados, como consta en A.R.S.E.A.P.M. Libro de Actas de 1790-1803, f. 88. Y al año siguiente recibe otra vez esa misma cantidad.

¹²⁸ A.C.M. Cuentas de Fábrica de 1756.

¹²⁹ A.H.P.M. Leg. 72.

¹³⁰ A.H.P.M. Leg. 72.

¹³¹ A.C.M. Cuentas de Fábrica de 1781, Leg. 94.

¹³² A.P.S.P.A. Libro de la Cofradía del Rosario que da comienzo en 1784, f.21.

¹³³ A.H.P.M.Prot. 1.959, f. 205v.

Luego, sabemos que en 1798 realiza un terno para la Colegiata de Lorca, bordado sobre raso liso en plata. Cobra, por ello, 360 reales¹³⁴. El mismo año cobra una gratificación por enseñar en la Escuela de Bordados.

Pasando a los datos que tenemos de otro bordador, como fue Juan Antig Donadeu, podemos decir sobre él que se le consideraba uno de los grandes bordadores catalanes que trabajó en Murcia en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque sus trabajos no son demasiado conocidos. Se sabe que la Cofradía de Jesús de Murcia le encarga el primer manto de la Dolorosa para la escultura de Salzillo, y que cobra por este trabajo 1.373 reales.

En cuanto al bordador, Pedro Marques Tornel, nos ha llegado el dato de que en 1810 la Catedral de Murcia le paga 3.077 reales para saldar una cantidad que le adeudaban por la realización de un terno blanco que había bordado para dicha Catedral, como consta en A.C.M. Leg. 96-B.

La Catedral de Toledo conserva una capa pluvial que se cree que pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII. Su composición está formada por una retícula en rombo, en la que se resalta el motivo central: la Catedral. Se trata de un bordado en relieve realizado en oro con motivos abstractos vegetales y una cruz griega en el centro inferior de la capa. Alrededor de la escena lleva una decoración vegetal de palmas.

Siglo XIX. Pérdida de la supremacía.

Este siglo viene marcado por las perturbaciones que implica para España la pérdida de su supremacía en el arte del bordado dentro de Europa; los ornamentos sagrados ya no serán tan representativos. El clero (que hasta entonces tenía riquezas y opulencia) comienza desde la época de Carlos IV a perder sus bienes, privilegios e influencias. La invasión francesa supone un punto de inflexión importantísimo que marca la decadencia del arte aplicado a los bordados. Con esta invasión fueron, además, profanados los templos y arrebatados los tesoros artísticos, a la vez que el pueblo quedó humillado y empobrecido.

Madoz nos muestra la incidencia que tuvo esta invasión para el arte y, en concreto, para el arte aplicado del bordado, por ejemplo, en la Cartuja de Burgos se perdieron la mayor parte de sus alhajas, así como el tríptico de Juan II obra de Roger Van der Weyden y un sinfín de ornamentos. Lo mismo sucedió con el monasterio de las Huelgas del que expoliaron custodias, cálices, candeleros, cruces, lámparas, infinidad de colgaduras de terciopelo y seda, y un conjunto de ternos realizados en un tisú finísimo. Si hablamos del monasterio de Mejorada en Valladolid, los franceses se apoderaron de objetos de plata, cálices, ornamentos, casullas y se cuenta que los galones de oro y seda eran usados por los soldados para tirantes, y

¹³⁴ A.C.M. Cuentas de Fábrica de 1798, Leg. 95.

los corporales y cubre cálices los utilizaron como pañuelos para la nariz. Se dice que en Cuenca llegaron a profanar los sepulcros creyendo que iban a encontrar tesoros, alhajas e indumentarias.

La pérdida de la batalla de Rioseco sirvió para destruir fábricas y lo mismo sucedió en Córdoba que fue saqueada y todos sus templos fueron profanados.

El Escorial también fue profanado y saqueado, pero hubo piezas que se salvaron porque fueron retiradas y escondidas en otros templos de Madrid. No obstante y a pesar de ello, buena parte de su riqueza sí que se perdió.

En este siglo, dadas las circunstancias, se limitan simplemente a cubrir las necesidades básicas del bordado, se confecciona sólo lo preciso para el culto y dejando atrás la magnificencia y la exquisitez que había antes en las piezas de sacristía, a la espera de mejores tiempos. Lo cierto es que no se hizo mayor destrozo porque los religiosos ocultaron gran parte de los ornamentos.

Respecto a la forma y hechura de las casullas, capas, dalmáticas y paños de todo género, que se emplean en las ceremonias y revelan su riqueza en los tejidos, carecen ahora, como decía antes, de esa precisión y solemnidad características de los ricos ternos de los siglos anteriores.

Quizá la exageración de los siglos anteriores era el preludio de una decadencia que se acentuó en el siglo XIX. Es cierto, que aparecieron las máquinas en este periodo, pero también es cierto que con ellas nunca se obtuvieron verdaderos bordados, y que la calidad artística de los bordados a mano nunca pudo ser igualada por ninguna máquina.

El naturalismo que apareció en todas las artes en el siglo XIX, también se introdujo en el bordado. El bordado, quizá como consecuencia, no presenta ahora ninguna característica de creatividad. Sin embargo, la necesidad de formar buenos profesionales, hace que se empiecen a crear las Escuelas de Artes aplicadas y Oficios Artísticos, y que en muchos países europeos se practique el bordado intelectualizado: con un estudio previo del espacio, de la distribución de masas y de claros, con la ayuda de la geometría, con el conocimiento profundo de la anatomía de los organismos vivos representados, etc.

En España tenemos todas las características y recibimos todas las mismas influencias que se daban en el resto de los países europeos. El bordado parece haber nacido precisamente para el barroquismo: la brillantez, el rico colorido, la multiplicidad de las líneas, la libertad de los movimientos, los frondosos ramajes y las opulentas cartelas y encuadramientos típicos de este estilo... constituyen elementos más que suficientes para derivar en un estilo recargado, máxime teniendo en cuenta los materiales con frecuencia empleados, como tejidos ricos, gemas, perlas, aljófares, joyeles, hebras de seda y metales preciosos. Se abandonan los temas decorativos de la imaginería, se rompen poco a poco las líneas paralelas de las cenefas, y, por otra parte, los grutescos, los enlaces, las caracolas, los roleos y los medallones son sustituidos ahora por temas florales en ramo o superpuestos en jarrones.

Los procedimientos técnicos de bordado en oro por el punto llamado oro atravesado se van abandonando para recurrir a otro tipo de procedimientos que dejan la hebra sobre la superficie fijada con hebras de lino o seda. Esta técnica permite movimientos más libres y una economía del material. Otro procedimiento será el punto enjavado que atravesaba la tela utilizando hebras de oro muy finas. También se emplea ahora el oro en canutillo bien liso o briscado. Se hace uso de la pedrería y las perlas que son empleadas con tan gran profusión que a veces hay prendas cubiertas totalmente por ellas, convirtiendo las piezas de esta manera en verdaderas joyas.

Por otra parte, este siglo está marcado por la idea revolucionaria y el Imperio que nace en Francia y los elementos decorativos y simbólicos van a ser sustituidos por las abejas en todos los sitios donde antes estaban las flores de lis. Para el arte del bordado éste es un siglo nefasto, pues la idea de bordado va unida a la idea de corte, cortesano y poder absolutista, esto supone la reducción de esta actividad de una forma considerable. Lo cierto es que apenas se bordaron en la corte imperial algunos trajes que se pueden apreciar en los retratos que Gerard hizo a Napoleón, a Josefina o a María Luisa.

No obstante, algunas piezas bordadas de este siglo merecen ser mencionadas. De finales del siglo del siglo XVIII, principios del XIX, es una Mitra que se conserva en la Catedral de Toledo. El tema es vegetal, de hecho su estructura se divide en tres espacios contorneados por una banda de decoración vegetal. Se trata de una pieza con grandes tonalidades y contrastes de color consiguiendo una gran elegancia.

Hay otra Mitra con decoración floral y pedrería que también se conserva en la Catedral de Toledo y se considera de finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX. La Mitra va decorada con el símbolo de la cruz griega, formado por pedrería e hilo de oro, llegando a formar unas palmetas. La forma de la Mitra tiene los lados laterales del triángulo en forma semicircular.

En los primeros años del siglo XIX se incorpora en las composiciones bordadas el estilo Imperio, aunque no se abandonan los temas propios de los siglos anteriores. Por esta razón nos podemos encontrar con bordados de esta época como palmas y coronas con rocalla, y los pedestales plenamente barrocos. Son también de esta época: la incorporación de motivos como la forma de lira, los canastillos y toda clase de temas alegóricos.

En cuanto a la estructura de los bordados, comienzan a convivir las casullas con tiras bordadas a modo de "retorchas", junto con las casullas que tienen el cuerpo decorado con una gran cruz, careciendo, por tanto, del escapulario tradicional.

En ocasiones se vuelve a bordar formas con gran relleno. Como consecuencia se vuelven a bordar ternos como los setillos y empedrados, que son tan apropiados para los bordados de relieve. La novedad que aporta el siglo XIX está en la forma de bordar más que en los elementos bordados, y también en la generalización de la utilización de sedas en vez de oro. No obstante, se mantiene la utilización de las lentejuelas y canutillos llegando a bordar piezas enteras sólo con estos dos materiales.

El bordado "isabelino" (XIX) de grandes ramos dorados sobre terciopelo de tono oscuro se usa esencialmente en los mantos de las Vírgenes andaluzas. Estos mantos tienen varios metros de cola y están hechos para ser vistos desde lejos, por lo que necesitan ser muy ornamentales para producir un gran efecto visual. De hecho, el bordado isabelino más o menos modificado se conserva aún en nuestros días y se sigue haciendo en Andalucía, y en Sevilla de una manera especial.

Al igual que en el anterior siglo Sevilla cuenta con un número inferior de bordadores, comparado con otras ciudades. Algunos de ellos son los siguientes: Patronio López, Francisco Pérez, Antón Sánchez, Diego Soto-mayor, Isabel Tomasi, Francisca Zuloaga, entre otros.

Con relación a los talleres de Murcia, los datos que podemos manejar del siglo XIX son más bien escasos. En esta época, por ejemplo, sabemos que vivió el bordador Valentín Paredes, que en 1814 figura en el padrón de Murcia como bordador, vecino de la parroquia de Santa Eulalia, casado y con 51 años, según consta A.M.M. Leg. 3.803.

De Francisco Ruiz, también existen pocos datos, nos consta, simplemente, que en 1820 pidió al Cabildo de la catedral una gratificación por el bordado en plata que había realizado para la Virgen de la Fuensanta, porque consideraba que la tasación de su trabajo no había sido correcta y el Cabildo de la Catedral decide recompensarle con 960 reales.

SIGLO XX. Y la diversificación. Arte, artesanía, trabajo manual y diseño.

Este siglo se va a caracterizar por la generalización de la práctica del bordado en todas las clases sociales, pero con la pérdida del prestigio social que esta actividad comporta, quizá ésta sea una de las razones por las que el hombre abandona por completo este oficio pasando a ser una actividad que desempeñan sobre todo las mujeres. Lo que no se pierde es la idea de tener objetos bordados como si se tratara de una marca social, es decir, el hecho de tener un elemento bordado significa ahora, simplemente, que esa familia tiene un bienestar económico, independientemente de cuál sea su origen social: aristocracia, burguesía o proletariado.

Otro aspecto importante viene marcado por las relaciones comerciales que han favorecido singularmente esta industria, teniendo en cuenta más la cantidad de piezas que se pueden vender que la calidad de las mismas. Se puede decir que se borda todo desde elementos para la indumentaria, ropa de casa, ornamentos sagrados, ornamentos para celebraciones de fiestas tanto religiosas como civiles, y piezas para los muebles.

Se pierde la idea de estilo, ya que con frecuencia se trata de producir siempre deprisa, trabajar a bajo precio, olvidando el destino final de la tela bordada, que a veces servirá indistintamente para una iglesia, para un mueble o para un traje, y esto no son buenas condiciones para hacer obras que pretendan ser obras de arte.

Además, se quiere competir con las máquinas inventadas por Hillmann, que dan respuesta a determinadas exigencias sociales de nuestra época, que en el fondo no deja de ser una forma superficial de dar respuesta a un consumo que se contenta con una obra aparente y poco costosa.

No obstante, a medida que los artistas han ido llevando a sus talleres telas antiguas, tapicerías y bordados, los trabajos de aguja se han ido planteando también con un nuevo enfoque: el de utilizar el bordado como manifestación artística, lo que convivirá en paralelo con aquellos procedimientos tradicionales que se mantienen de los siglos anteriores.

En muchas zonas de la península estas prácticas se reflejan aún en la forma de vestir tan pintoresca que cada provincia usa y que desgraciadamente tiende a desaparecer ante la idea de modernidad frente a la de cultura. Es ahora el momento de recordar que coleccionistas y museos, como el del traje, en Madrid, están recogiendo como excelentes modelos estos ejemplos de un arte local lleno de originalidad.

Orientados desde muy pronto por estas tentativas, y utilizando los procedimientos de épocas anteriores, todos los que bordaban para el traje o para el mobiliario se han atrevido al fin a intentar trabajos verdaderamente artísticos.

Y de otros países como la India nos llegan muselinas finamente bordadas con palmas de oro, que se mezclan con las alas de color verde de los escarabajos. Teófilo Gautier nos habla así de la impresión que le causaron, por ejemplo, los bordados de Oriente:

"En un tul de plata hace palpitir a las de catáridas¹³⁵, doradas esmeraldas que parecen volar todavía. Con los élitros de los escarabajos compone follajes imposibles con flores de diamantes. Aprovecha tembloroso de la seda, los matices de ópalo de nácar, los maurés¹³⁶ espléndidos del oro azul del pavo real. Nada desdeña. Ni siquiera el oropel,..."

También de China y de Japón han llegado a los mercados de Europa, las sedas bordadas con unos motivos muy vinculados a la naturaleza. No podemos dejar de mencionar tampoco la belleza de los trajes chinos adornados, por lo general, con el dragón imperial, llenos de matices y con oro teñido de color verde. También son admirables las *tukusas* japonesas, cuadrados de telas que sirven para envolver los regalos que tienen por costumbre enviarse los unos a los otros. Por cierto, utilizan muchas veces para estos trabajos el plumaje de las aves consiguiendo exquisitos matices y reflejos con la seda, mostrando asombrosos contrastes.

¹³⁵ Según la RAE, insecto de la familia de los escarabajos de color verde.

¹³⁶ Según la RAE, faja que se ciñe a la túnica. Palabra originaria de Colombia.

Por otra parte, este constante comercio con Oriente se vuelve a desarrollar de forma importante en este siglo XX, teniendo en cuenta, fundamentalmente, que la mano de obra sigue siendo más barata en estos países que en los países de Occidente, lo que trae consigo una nueva fusión de modelos y procedimientos técnicos a la hora de realizar los bordados.

Una vez más, será Francia la que pone en marcha los movimientos artísticos que se estaban produciendo en a finales del siglo XIX facilitando la introducción del movimiento **Art Nouveau** (estilo internacional imbricado en la evolución de las artes decorativas)¹³⁷. Coincidirá con el cambio de siglo el momento en que el movimiento **Arts and Crafts** forme parte de los aspectos de la vida artística de Munich. La nueva estética reclamaba una nueva relación entre el arte y la vida, una fusión entre las Bellas Artes y los Oficios.

Me gustaría esbozar cómo se han manifestado estos aspectos artísticos cuando se han fusionado las Bellas Artes y los Oficios, pongamos por ejemplo dos espacios culturales tan diferentes como son:

- Europa: Munich y París.
- Norteamérica.
- Tendencias nuevas y tradicionales.

Europa: Munich y París

Cuando hablamos de Munich, tenemos que nombrar inevitablemente a **Kandinsky**, quien en 1904 se encontraba muy comprometido con la Sociedad de Arte Aplicado de Munich. En el Salon d' Automne de 1906 presentó siete piezas de artesanía diseñadas por él. Otro miembro importante de esta Sociedad fue Margaretha von Brauchitsch, considerada artesana de talento, participó en la Exposición Universal de París de 1900 con diseños de bordados. Lo cierto es que presentó unos diseños muy estilizados inspirados en la naturaleza, y también desarrolló un grupo de bordados que surgieron de "improvisaciones fantásticas y abstractas" (se piensa que estos trabajos fueron resultado de su relación con los Wiener Werkstatte de Viena).

En este recorrido me gustaría recordar también a **Sonia Delaunay** y su relación con los Talleres Omega, sobre todo en los años en que esta autora desarrolla su primacía por el color. No podemos obviar que fue una artista rusa que se casó en 1910 con el pintor francés Robert Delaunay. Su primera pieza de arte aplicado (y su primera obra totalmente abstracta) fue un cubrecama realizado con trozos de telas, donde quedó patente su influencia y origen ruso. Esta es una artista etiquetada como "una artista de artes aplicadas", nombre que le viene, pues, mientras en París se producía el debate vanguardista sobre la luz y el color, ella se ocupaba de llevar

¹³⁷ que surge en Alemania en 1896 con la exposición realizada por Hermainn Obrist de treinta y cinco bordados monumentales en una galería de Munich.

esa luz y ese color a los objetos más cotidianos como lámparas, cortinas, libros o moda. Por ejemplo, realizó el poema *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars en el primer "libro simultáneo" un leporello vertical de dos metros para ser leído y contemplado al mismo tiempo. Sus trabajos serán muy bien acogidos por contemporáneos como Guillaume Apollinaire. Diseñó el vestuario para el ballet ruso de Diaghilev y para la obra *El corazón a gas* de Tristan Tzara (1923).

Sonia Delaunay, en sus obras realizadas con tejidos y con bordados, buscó romper las formas y potenciar las texturas de la superficie. Las aplicaciones fueron muchas y variadas como: cubiertas de libros, pósters, pantallas de lámparas, cortinas, fundas de cojines, etc.

Su estilo geométrico y abstracto, posiblemente, le vino de sus conocimientos sobre el diseño textil, ya que se había especializado en tejidos en las escuelas de artes aplicadas de Saint-Gallen y Hamburgo, y fue profesora de Diseño Textil y Técnicas en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich de 1916 a 1929. Y, además, realizó muchos trabajos experimentales con diversos materiales en los que buscó la relación existente entre el color y la forma. **Tampoco podemos olvidar la relación artística que tuvo con S. Taeuber-Arp, Kandinsky, Robert Delaunay y Paul Klee.** Esta relación artística quedó, por otra parte, plasmada en una serie de trabajos que realizó en 1915 junto a Jean Arp, se trataba de cuadros, *collages*, bordados y tejidos con motivos audaces.

Esta forma de trabajar con materiales diversos le permitió replantear la obra artística con materiales que no eran considerados propios de la pintura como eran el papel, la tela, los bordados y otros materiales. En defensa de estas libertades que se toman, hay una defensa de Arp, en el catálogo de la exposición "Tapices, bordados, cuadros y dibujos modernos", realizada en Zurich en el año 1915, que dice así: "Estas obras se realizan conjuntando líneas, planos, formas y colores. Tratan de acceder a los insondables y eternos valores de la humanidad. Constituyen una reacción contra los comportamientos humanos egoístas. Muestran su odio hacia la existencia humana desvergonzada, un odio a la pintura de la misma ralea".

Sonia Delaunay provoca una evolución en los diseños de moda y tejidos que se empezaron a comercializar en 1923. En ellos se pone de manifiesto que la moda, los tejidos y los bordados son utilizados como arte contemporáneo de vanguardia, en el que se plasma el nuevo modo de pensar acerca del cuerpo y de la exhibición. Esta concepción se aleja de la idea del vestido como funda para el cuerpo, permitiendo que el cuerpo sea el verdadero protagonista de la moda junto a los tejidos y los bordados.

Norte de América

Como resultado de la institucionalización de las enseñanzas artísticas femeninas, en la década de 1860, se produce una incorporación de la mujer en los temas relacionados con la decoración. Algo parecido sucedió con los bordados profesionales aplicados a la decoración e indumentaria. Se crearon, en primer lugar, centros de enseñanza como La Real Escuela de Arte de Needlework que se fundó

en 1812 para facilitar una formación provechosa (según el criterio de los gobernantes de la época) a "señoritas aristócratas" y, en segundo lugar, como si de una consecuencia se tratara "resucitar la artesanía de las labores de aguja ornamentales". Es cierto que lady Marion Alford, en 1875, (con el patrocinio de la reina Victoria) consiguió que el departamento de bordados de la Escuela hiciera bordados con dibujos realizados por el movimiento de *Arts and Crafts* como: Edward Burne-Jones, William Morris y Walter Crane.

La idea central del movimiento *Arts and Crafts* (tal y como se conoció en Gran Bretaña y Norteamérica) fue la de revivir el ideal medieval preindustrial, o sea se debía producir la unión-fusión del diseñador con el creador. Esto implicaba que había que reconocer al autor frente a la empresa productora y desvincular los objetos industriales de lo que debería ser la artesanía, es decir, una producción artística manual. Lo que se trasluce de este planteamiento es la utopía en la que William Morris asentó el movimiento *Arts and Crafts*. Utopía que obligaba a reconocer el valor del individuo frente al valor del colectivo como consecuencia de su actividad y clase social. Morris soñó con la idea de imbricar a artistas, diseñadores y artesanos teniendo en cuenta tres aspectos como eran:

- la artesanía,
- el diseño,
- y la dignidad del trabajo.

La manera de lograr este cambio sería formando pequeños talleres con capacidad para rediseñar técnicas tradicionales agonizantes, como los encajes y los bordados de hebras.

La utopía de este movimiento queda patente en la contradicción de lo que debería ser la dignidad del trabajo. El mismo William Morris organiza la dirección de los talleres de bordados con exclusividad para las mujeres, mientras que la dirección del negocio y diseñadores acreditados para los hombres. Además, fueron los hombres los que desarrollaron la filosofía del movimiento, las metas y la organización de la producción.

Los talleres de bordados fueron dirigidos por mujeres parientes o amigas de **William Morris**. Se sabe que en la década de 1850 la esposa de William Morris, Jane, estudió y deshizo bordados antiguos y, sin embargo, toda esta actividad se le atribuye en exclusividad a Morris.

Además, en los talleres de William Morris trabajaron muy pocas mujeres, excepto algunas de ellas que lo hicieron en los talleres de bordados, y que da la casualidad que estaban relacionadas con su familia, como su mujer, su hermana Elizabeth y, en 1885, colocó a su hija May al frente del taller de bordado. También trabajó la mujer de su amigo Edward Burne-Jones, Georgiana Burne-Jones, y las hermanas de su amigo Charles Faulkner, Kate y Lucy.

Una primera consecuencia de los talleres de William Morris fue la interpretación que realizó Candace Wheeler (mujer rica y progresista), quien en 1877 y 1883 organizó la *Society of Decorative Art of New York City* para la venta de bordados, porcelanas,

y otras actividades que ella consideraba de Alta Artesanía, como un modo de obtener beneficios económicos para aquellas mujeres que necesitaban ingresos. Se sabe que en 1883 esta sociedad textil estaba constituida por mujeres y producía a gran escala. También colaboró con Tiffany, que creó la fundación *Associated Artists*, donde ella se responsabilizó de los tejidos, los bordados y los tapices.

Es el siglo XX, el siglo de la simplificación decorativa en la indumentaria religiosa, llegando a ser una simple tela a la que se le coloca otra (técnica de repostero o tela aplicada o picado), mostrando algún tipo de simbología bien sea figurativa bien sea simbólica.

Actualmente, son escasos los estudios rigurosos en los que se relacionen, los aspectos teóricos y conceptuales de las distintas épocas con la producción humana que fundamenta cualquier objeto. La relación que se establece entre forma, materia y función. Se puede decir que esta falta de reflexión se hace patente cuando se confrontan las ideas de arte e industria, radicalizándose la diferencia entre métodos y formas de producción, es decir, se sigue potenciando, por un lado, que el artista se mantenga "artesano", mientras que la industria continúe superando la producción sólo con la máquina.

Tendencias nuevas y tradicionales.

Tendencias nuevas.

Son muchos los ejemplos que nos muestran las nuevas tendencias, que conviven con una profunda tradición artística, cuya comercialización es a través de la artesanía constituida en pequeñas y medianas empresas.

Martine Rivas y Juan Tomás Domínguez

Otras formas que se pueden mencionar son, por ejemplo, la recogida por Roger Barrié, director del Instituto Francés de Madrid. Nos presenta a Martine Rivas como una artista textil que emprendió un viaje que la llevó a Hawai, donde quedó seducida por su exuberante naturaleza. Se enteró de los secretos de algunos árboles y aprendió a tratar la corteza del *wauke*, árbol que contiene lo que se denomina Kapa. Este Kapa fue elaborado por Martine para convertirlo en lo que se ha denominado "papeles/lienzos".

Cuando regresa a Madrid, conoce a Juan Tomás Domínguez, diseñador inquieto, experto, con gran experiencia en la utilización de elementos y técnicas que no son tradicionales en la creación artística, y juntos decidieron plantear un trabajo en grupo que se plasma en la exposición de reposteros realizada en el Instituto Francés de Madrid.

Utilizan como medio de expresión artística el repostero porque les permitía crear todo un mundo propio que se asemejaba a la obra de arte, aunque con características más tradicionales; recreaban paisajes coloreados con tintes vegetales, que más tarde unificarán cosiéndolos entre sí, estos paisajes eran realizados por Juan Tomás y luego los ilustraba Martine quien introducía en ellos

rasgos luminosos. Entre los dos han logrado crear espacios para ser disfrutados desde la contemplación estética.

La armonía de este conjunto de piezas, con un gran componente táctil, nos transmite espiritualidad y poesía, que nace de la contemplación de los reposteros presentados en esta exposición. Se trata de una recuperación artística, en sí misma, en este caso, los reposteros. Por todos es sabido que era una técnica para contar sucesos o cosas y en este caso lo que se nos relata es la inspiración de la composición lírica de los bellos Haikus de Martine. Juan Tomás completa los reposteros relacionándolos con la naturaleza y mostrando un aspecto artístico contemporáneo con materiales textiles bordados de una forma libre, que nos da pie a las sensaciones, con sus signos, puntos, círculos y criptogramas.

Pedro Martínez Massa, en su calidad de Secretario Técnico de la Fundación Española para el Fomento de la Artesanía prefiere comparar estos trabajos más con Vogh que con Gauguin y nos dice: "Ésta es la gran pintura de las entrañas". Con esta idea nos deja la sensación de que el arte no tiene fronteras, que cada artista con unos elementos determinados es capaz de evocar a los sentidos más profundos de la persona. Lo cierto es que estos creadores contemporáneos establecen nuevos lenguajes en el arte.

Estos dos artistas unen de una forma elegante dos aspectos importantes en la creación: la contemporaneidad y las raíces de las tradiciones; dejando de manifiesto que presente y pasado son dos caras de una misma moneda, el pasado es la presencia viva de nuestro propio futuro, y en este caso de los artistas Martine Rivas y Juan Tomás Domínguez.

En su trabajo conviven la creatividad de la imaginación pictórica del artista contemporáneo con la recuperación de las tradiciones artesanas del bordado español (y la llegada del trabajo ancestral que con la "capa" siguen efectuando los naturales de Hawai...). Imaginación anclada con libertad en los rasgos del gusto francés de Martine y en el misterio realista de lo español que aporta Juan Tomás. Podemos transitar en sus obras en un viaje al encuentro entusiasta con la cultura del Pacífico, hallando la unión del mundo antiguo y nuevo de Hawai con la Europa del arte, haciendo que el tercer milenio sea una continuidad de lo que en su día soñaron Pierre Loti, Gauguin, Stevenson o, más recientemente, Jacques Brel. Porque Juan Tomás y Martine enseñan al visitante de la exposición a mirar más allá, acercándonos a la aseveración de Marcel Proust cuando nos dijo que "No hay más paraísos que los perdidos"¹³⁸.

La importancia de esta exposición radica en ser el resultado de la investigación y el estudio, que desde 1998 Martine Rivas viene haciendo en Hawai, donde analiza la elaboración manual del papel y los textiles a capas, dentro de un programa de Fibras del Departamento de Arte de la Universidad de Hawai, que concluye con el estudio

¹³⁸ RIVAS, M. y DOMINGUEZ, J.T. *Ecos de hilos, texturas del tiempo Kapa, fibra viva*. Editado por el Instituto Francés. Madrid, 2004.

de proceso de fabricación tradicional hawaiano de fabricación de "kapa" (tapa o tela de corteza).

Es interesante recordar cómo se elabora este tejido, que de alguna forma nos recuerda a la elaboración tradicional del papiro Egipcio. Consiste en preparar la corteza interior de la planta "wauke", llamada morera de papel, arrancándola, rascándola, empapándola, fermentándola y luego sacudiéndola para convertir la tira estrecha de corteza en una tira estrecha de hoja fibrosa de fino papel. Martine, en su proceso creativo combinó este proceso tradicional con ceniza de sosa y con otros materiales vegetales, sacudiendo la pulpa hasta obtener una superficie de "piel" rica, para poder ser teñida y bordada en lo que sería una forma muy libre y contemporánea. Domínguez aporta su interés en el laberinto y las formas geométricas, que nacen del tatuaje corporal, que lo convierte en un código propio de puntadas.

Asistimos a un recuerdo corporal, que desarrollan con la aguja en la "piel" de la corteza de la planta "wauke". Juan y Martine "pinchan" significado en su piel de tejido compartido. Se trata de un denso préstamo a capas, filtrado a través de la imaginación de estos artistas. No es, por tanto, copiar el arte tradicional, sino que han creado su propia expresión contemporánea. Es un proceso de colaboración en donde la aportación individual de ambos artistas no se diferencia, no es visible. Es un arte que está mezclado, ambos van trabajando juntos sobre la misma pieza.

Hablando de estos artistas Patricia L. Hichkman (Profesora de Arte y Jefe del programa de Fibras del Departamento de Arte de la Universidad de Hawai) nos dice de ellos: "lo que parece un camino trazado y controlado está cargado de energía y libertad de hilos y formas que sugieren algo aleatorio, a punto de escaparse a todo control". Y es que, por ejemplo, los hilos metálicos brillantes contrastan con la superficie apagada del trasfondo.

El trabajo de Rivas y de Domínguez sugiere anotaciones cartográficas, laberínticas, con ubicación crítica de luces y sombras en contraste. En algunas obras, la tierra roja de O'ahu o Molokai o Marruecos ha teñido la superficie del papel, confiriendo una capa de memoria y una geografía de emplazamiento específico.

Los títulos de la obra invitan a la audiencia a penetrar en la topografía que estos artistas han creado. En su transformación de la superficie del papel "koko/Kapa" con cuerda de hilos de "sennit" (fibra de coco), tintes naturales, betún, tinta, acrílico, cera, aceite y material vegetal. Rivas y Domínguez cruzan fronteras visuales y psicológicas encarnando un trabajo en colaboración, no tradicional e inesperadamente nuevo. Hay poesía en ello, literariamente en el texto de Rivas, y en las alas activas y punteadas de insectos, en el espíritu de su red de líneas. Estos dos artistas, que cantan con los hilos, están dando puntadas como si sus vidas dependieran de ello¹³⁹.

¹³⁹ RIVAS, M. y DOMINGUEZ, J.T. Op. Cit. Madrid, 2004.

Como conclusión, las obras de Martine y Juan son el resultado de la fusión intercultural. Una vez más los códigos textiles se utilizan para mostrar la existencia de dos visiones transcendentales opuestas a la hora de materializar tres culturas arcaicas (España, Francia y Hawai). Podemos afirmar en palabras de Sonia Rivas Roblin (Doctora en Literatura de la Universidad de Toulouse Le Mirail), cuando nos recuerda que las obras de Martine y de Juan contienen paisajes de un proceso elocuente, en los cuales la recogida y la recolección de tierra y materiales orgánicos se descomponen en la fibra trabajada. La obrera es Martine, que fabrica estas pieles con tierra que le dan a ella y a Juan, en lo que es un soporte extraordinario, un sitio sobre el cual pueden tatuar con sus agujas llenas, ríos de colores enfilados, de donde caen en cascada sus secretos inconscientes. Maravillosos torrentes que impregnan estas pieles efímeras de representaciones unificadas.

Estos laberintos crean maná, energía puramente espiritual. Éstos hablan de los largos días pasados compartiendo *aloha* dibujando la profundidad del aire. Momentos inmersos en tono de equilibrio poético. Sus obras existen incorporadas en las firmas que prefiguran las huellas genéticas de Juan y Martine, crecimientos biomórficos arraigados a la tierra por símbolos en tangentes afiladas cuyas superficies se hacen frente y se abrazan. Los sueños adhesivos de Martine unidos al laberinto de Juan son historias que se incrustan en sus pieles textiles.

En este repertorio de nuevas tendencias artísticas, en donde el bordado se convierte en procedimiento, es decir, en pincel, en línea de color, en mancha, a utilizar por el artista como si se tratara de un óleo, una acuarela, un grafito a utilizar sobre un lienzo blanco.

Ghada Amer

Artista que nace en 1963 en el Cairo (Egipto), estudia pintura y escultura en la École des Beaux Arts de Niza, BFA en 1986 y MFA en 1989, en la School of the Museum of Fine Arts de Boston en 1987 y en el Institut des Hautes Études en Art Plastique de Paris en 1999 y se estableció en Paris y fue "artist in residence" en 1996 en la University of North Carolina, Chapel Hill, NC, y en 1999 en la School of the Art Institute of Chicago. Nueva York. Las mujeres como objeto erótico están presentes en su obra desde 1993. Actualmente elige sus modelos en revistas pornográficas destinadas a hombres. En 1997 obtuvo la Pollock-Krasner Foundation Grant de Nueva York y en 1999 el premio UNESCO de la 48ª edición de la Bienal de Venecia. Su obra ha sido objeto de numerosas exposiciones individuales y colectivas desde 1990, entre las que destacamos, *Orient'ation* en la Bienal de Estambul de 1995, *Ghada AMER* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla (1999), *Echolot* en el Museo Fridericianum de Kassel (1998), *Mar de Fondo*, Puerto de Sagunto, Dirección General de Promoción Cultural, Museus i Bellas Arts (1998), Bienal de Venecia (1999), *Looking for a Place*, SITE, Santa Fe (1999), *Ghada AMER*, Institute of Visual Art, INOVA, Milwaukee (2000), Greater New York, P.S.1, New York, (2000), Whitney Biennale, New York (2000), e *Intimate Confessions*, Deitch Projects, New York y Tel Aviv Museum of Art (2000). En el museo de Arte Contemporáneo de Valencia (2004)

Su obra, reutiliza una actividad asociada al mundo femenino, **la costura**, como ocupación tradicional de la mujer, y de esta manera **denuncia los roles** que se han asimilado al universo femenino a lo largo de los tiempos. La artista selecciona sus imágenes escritas, en recortes de prensa, frases tomadas de grandes libros, fotografías pornográficas o anuncios alabando la vida cotidiana de la mujer occidental, las cose al lienzo y se centra en la iconografía para pasar a prestar una especial atención a complejas combinaciones de color y de línea. Es especialmente interesante constatar que, a menudo, la artista intenta equiparar el bordado y los hilos sobrantes a una pincelada abstracta que además, siempre va a ser parte integrante de su obra, creando de esta manera un mestizaje entre pintura y costura.

En su obra existe, como definen algunos autores, una atmósfera de deseo, en la que los cuerpos femeninos y las obras de arte, evidentemente percibidos en los mismos términos, circulan unos junto a otras. Ella misma dice: la identidad femenina parece pender de un delgado hilo. Ella con su hebra, va elaborando delicadamente una historia más feliz, de hombres y mujeres que están alerta porque saben de una amenaza constante: la existencia de metáforas para la feminidad cuyos cambios y sustituciones (al igual que sus constantes) debe seguirse, como un estilista sigue las modas en peinados, sin ningún tipo de seguridad, ni innata, ni inculcada, ni mental, ni sexual.

De ella dicen:

"Ghada Amer pinta cuadros sin utilizar ni pincel ni pintura. Sus herramientas son la aguja y el hilo, que utiliza para producir superficies cubiertas con hilo fuertemente entrelazado que recuerdan a los cuadros de Brice Marden, Alberto Giacometti o Cy Twombly. Sin embargo, a pesar de la aparente similitud de la textura, las imágenes representan en realidad figuras femeninas lascivas e incluso pornográficas que se van manifestando gradualmente cuando observamos la superficie enmarañada, minuciosamente trabajada y muy impactante. Se trata de un fenómeno inmaterial que repentinamente adopta presencia física.

Estas figuras se repiten por todo el lienzo, dos, tres, cuatro veces con las piernas abiertas, con los triángulos públicos representados en los colores del arco iris, como si se estuviera toqueteando literalmente un pasatiempo "típicamente femenino". Una cadena infinita de mujeres masturbándose, ocultas tras un amasijo de algodón y largas hebras de hilo que cuelgan, como si intentaran eludir la mirada del espectador-voyeur"¹⁴⁰

Cosima von Bonin

Nace en 1962 en Mombasa (Kenia) pero vive y trabaja en Colonia (Alemania). Su carrera artística se inicia con un montaje, siendo estudiante en la escuela de Bellas Artes de Hamburgo. A este montaje sobre vidrios siguieron otros trabajos de performances musicales, instalaciones, vídeos y exposiciones de objetos.

Su idea pretendía diluir la noción de autoridad y autonomía del genio artístico individual, pilar de la historia del arte clásico. Sus trabajos no suelen ser directos ni claros, son obras más bien codificadas y abiertas que se relacionan entre sí.

¹⁴⁰ UTA GROSENIK, Op. Cit. Pág. 30

Su obra es amplia, todo le sirve y de esta forma en 1999, para su obra *Blazon of a Hashcountry*, realiza nueve piezas, donde bordó pañuelos de algodón cuadrados de color oscuro con un estampado a cuadros de Estambul y logotipos de la cara sonriente de Smiley y, entre otras cosas, el motivo de un dibujo que Gene Booth había hecho para la caricatura del elefante Arise Therefore de Will Oldham.

Muchos de los diseños textiles de Von Bonin recuerdan a los del pintor Blinky Palermo. Para la exposición del año 2000 en la Galería Nagel, tomo una obra de pared del holandés Bas Jan Ader, que se perdió en el mar en 1975, titulado: *No me abandone, por favor*.

Tracey Emin

Nace en 1963 en Londres (Inglaterra). Su vida peculiar se puede plasmar plásticamente muy bien en una instalación que tituló *Everyone I Have Slept With From 1963-1995*. (Personas con las que me he acostado entre 1963 y 1995). Se trata de una tienda de campaña de las conocidas como iglú, cubierta de letras recortadas de colores vivos que componían los nombres de todos aquellos que habían compartido el lecho de la artista durante este período. Ella misma dice:

"Para mí, ser artista no es sólo hacer cosas bonitas o que la gente te dé palmaditas en la espalda; es una especie de comunicación, un mensaje"¹⁴¹

Es muy frecuente en su arte utilizar el bordado para la manifestación de sentimientos y los tubos de neón como recuerdo de los "manuscritos". Emin viajó en coche por Norteamérica leyendo fragmentos de su libro en distintos lugares, sentada en un sillón recargado de letras bordadas (*There is a Lot of Money in Chairs*, hay mucho dinero en las sillas, 1994). Las sesiones, las acompañaba de grabaciones y comentarios en directo. Es todo un arte de **provocación** de idea-pensamiento-provocación y bordados.

Christine & Irene Hohenbüchler

Son dos hermanas gemelas que nacen en 1964 en Viena (Austria) y comparten su vida entre Viena y Berlín. Forman colectivo artístico desde el año 1988. Su obra plástica, tanta pintura, escultura, como instalaciones, las desarrollan en espacios expositivos conocidos o en espacios poco frecuentes: cárceles o psiquiátricos.

Los trabajos más conocidos de las gemelas son sus trabajos tejidos. En 1995, en su exposición en Haus Lange dekrefeld, presentaron una gran cantidad de trabajos a base de mallas. Estamos ante un espacio expositivo convertido todo ello en una instalación.

¹⁴¹ UTA GROSENIK, Op. Cit. Pág. 122

Tendencias tradicionales.

Cuando hablamos de las manifestaciones tradicionales nos vemos obligados a recordar el origen de ellas, remontándonos hasta el siglo VII, es decir, a la época de la conquista musulmana. Dentro del poder de la corte bizantina comienzan a forjarse estas manifestaciones.

Pero, el triunfo de la nueva religión más que reducir el desarrollo de las artes textiles, tan íntimamente ligadas a las costumbres de Oriente, supone un nuevo impulso. Estas manifestaciones las podemos denominar o encuadrar como una corriente tradicionalista, que como he dicho, está asentada en la influencia árabe que se consolida, conserva y se transmite claramente en lo que se ha conocido como el bordado popular.

Los árabes a partir de este siglo VII son los responsables de dar un fuerte impulso a las artes textiles y destacan, sobre todo, por realizar la decoración con bordados macizados en los que la hebra cubre totalmente el fondo (hoy conocido como bordado de "por cuenta"); el empleo de las lentejuelas (que se cree que ellos introdujeron), y los tejidos empleados son también el lienzo muy fino y el cendal. Respecto a los temas son los mismos que ya existían en el mundo occidental en España mezclándose con motivos de una marcada configuración y forma árabe.

Los bordados se hacen presentes no sólo en la indumentaria de los califas, sino también se llegan a bordar los objetos de cuero como sillas y arneses o las botas de tafete rojo, incluso las vainas de sable o de puñal se convierten en verdaderos objetos de arte bordados.

Una de las primeras aplicaciones bordadas se manifiesta en la decoración de la vivienda nómada. Costumbre que se mantiene siglo tras siglo, el árabe empieza bordando con mucha riqueza la tienda de su jefe. Se cuenta a este respecto que el califa Harum-al-Rachid envió, en el año 802, entre los objetos presentados a Carlo Magno, dos magníficas telas y una tienda artísticamente bordada.

Lo cierto es que al igual que los hebreos hicieron con el tabernáculo, de igual modo la *Kaaba* de la Meca fue decorada con los tejidos más ricos, hasta el punto de que los fieles rivalizaban por comprobar quién ofrecía los más raros y hermosos objetos con los que adornar el sepulcro de Mahoma. Como curiosidad, en 776, el peso de los tapices colgados en las paredes de la Meca ponía en peligro la solidez del santuario, pues hasta las columnas estaban recubiertas con tapices. La mayoría de estas columnas tenían cenefas anchas bordadas de flores y de follaje, donde se enlazaban bordadas las oraciones del Islam sobre un fondo verde, color consagrado al Profeta. Estas costumbres se han conservado hasta la actualidad y el santuario sigue cubierto de un gran velo, que lleva bordados de versículos del Corán. Todos los años, en la época de la peregrinación a la Meca, se reemplaza el antiguo velo por uno nuevo que se lleva desde Egipto sobre un camello, y los peregrinos se reparten y conservan los pedazos del velo antiguo como reliquias sagradas.

F. Cumbreño nos indica que el bordado español adquiere personalidad propia a partir del siglo X tanto en la corriente historicista como en la tradicionalista, llegando alcanzar niveles que no han conocido otros países, lo que nos hace pensar que

parte de la trayectoria del bordado europeo se cimenta en los logros adquiridos por las distintas coronas que configuran nuestra península ibérica, en estos primeros años de su recorrido artístico.

De cualquier modo y hasta la llegada del siglo XIII, no aparece el bordado, considerado como tal. El aspecto del bordado y del encaje tradicionalistas en España nos muestra una gran diversidad que luego se va concretando en diferentes características en cada zona de la Península.

En el catálogo de la exposición "Vestiduras Ricas". El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340", en el capítulo titulado: *El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340)*, redactado por don Germán Navarro Espinaca, nos encontramos con que la actividad textil, incluida la de bordados y encajes en España, aparecía muy ligada a las actividades realizadas por los árabes. La cimentación social que dejaron, fue tan fuerte, que nos da a entender que somos nosotros los que asumimos esta forma de hacer, la asimilamos y luego la extendimos por toda Europa.

Este planteamiento lo vemos mejor aún cuando Germán Navarro, al estudiar los tejidos de seda de los sepulcros reales del monasterio de las Huelgas en Burgos, correspondientes, en su mayoría, al siglo XIII. Nos indica que en su mayoría son piezas obtenidas en los enterramientos de reinas e infantas de la Corona de Aragón, y posiblemente, el más completo sea el de Doña Leonor de Aragón, esposa de Jaime I. Se trata de piezas de indumentaria, tocas, los forros de los ataúdes y los almohadones y almohadas.

Se han encontrado piezas tejidas y algunas de ellas bordadas y lo importantes es que los motivos utilizados, tanto en la tejeduría como en los bordados son hispano-musulmanes. Motivos que se utilizan en nuestra península desde finales del siglo XII hasta el siglo XIV. Se deduce que las piezas de composición mudéjar con elementos heráldicos, fueron encargos de los monarcas cristianos. Existen muchas piezas realizadas con técnica de tapiz utilizando oro entorchado (fundamentalmente para el fondo) y están decoradas con lacerías finísimas e inscripciones cursivas, como se puede observar en la almohada de la reina Leonor.

Los materiales utilizados en su mayoría son sedas e hilos de oro, poniendo el interrogante del origen de la utilización de los materiales de oro y su difusión.

Todas estas piezas nos permiten plantear la existencia de unos centros de producción textil que había en el Mediterráneo de los siglos XII al XIV. Se puede afirmar, teniendo en cuenta, las investigaciones realizadas hasta este momento, que la manufactura y distribución de los tejidos de diversos tipos por parte de los musulmanes está documentada en Occidente desde la época misma de sus grandes conquistas. Utilizaban materias primas tradicionales del Mediterráneo (lana, lino, cáñamo) e incorporaron otras de carácter inédito en Europa procedentes de Oriente (seda, algodón). Especialmente, el arte de la seda se conoce en Al-Andalus desde el siglo VIII en adelante y, tras la Reconquista cristiana, su saber técnico fue respetado e incluso promovido por los monarcas, siendo nuestro país el primer centro de importancia en el Mediterráneo hasta el siglo XV, que poco a poco será sustituido por Italia y Francia.

La hegemonía de nuestro país, tiene su origen a partir de la conquista de Persia, que se realiza a mediados del siglo VII, los árabes controlaron la ruta de la seda.

En poco tiempo extienden su dominio al norte de África y nuestra Península. Esta expansión hace que Al-Andalus fuera el primer territorio del continente europeo en donde se realiza la cría del gusano de seda de una forma productiva masiva. Este aspecto queda recogido en el conocido Calendario de Córdoba del año 961. En él se enumera con todo detalle el ciclo anual de la cría de gusanos de seda¹⁴². El período califal, tiene una trascendencia importante en el desarrollo y hegemonía de la industria textil. Los principales clientes son las comunidades cristianas de la Península y las comunidades del Oriente musulmán. Esta hegemonía se ve cuando se escribe:

- Que los pañuelos de seda, llamados alfiniame, realizados en Fiñana (al suroeste de Guadix), eran muy apreciados en León.
- Por los escritos del mercader Ibn Hawqal, se exportaban en gran cantidad, productos manufacturados de tejidos a Egipto, a Jorasán y otras partes. Estamos hablando de una actividad comercial que se desarrolla en el siglo X. Se realizaban tejidos de lana, como el conocido terciopelo armenio. Eso sin contar los tapices, alfombras y bordados que se exportaban.
- Los tintes utilizados se realizaban con plantas especiales autóctonas, que permiten obtener unos tejidos con una alta calidad de color. Se tintaban tanto lanas como sedas, etc.
- Se fabrica el adúcar, nombre que recibe la hebra de seda de gran calidad y superior a la que se realizaba en Iraq. La utilización y aplicación de estos materiales era muy variable, por ejemplo nos encontramos con una variedad encerada, que permitía tener piezas u objetos textiles impermeables. A demás de los tejidos de seda se fabricaban lino común, en varias partes de Al-Andalus, que se exportaba en grandes cantidades a Egipto. No olvidemos que los mantos realizados en Pechina, se enviaban a Egipto, a La Meca, al Yemen y a otros lugares. Es decir, se elaboraban vestidos de lino para el pueblo y para la corte que era en muchos casos superiores a los que se realizaban y exportaban de oriente. Estas piezas las podíamos encontrar con un gran espesor o de una gran ligereza. Junto a la fabricación está ligado la exportación que llegaba también a los brochados. Se sabe que en el siglo XII, los tejidos almorávides se fabricaban en Almería (puerto de comercio mediterráneo) al estilo de Bagdad.

¹⁴² La simiente o huevos del insecto se avivaban en primavera, los gusanos resultantes producían capullos en verano, y la cosecha de éstos se transformaba en seda cruda durante el invierno, de tal forma que, al llegar nuevamente la primavera, pasado un año, se llevaban las madejas a la ciudad para su venta.

- Los brocados se realizaban en oro creando un efecto de panal (ligamento lampas), y los coloreados más utilizados eran los tonos suaves como el rojo anaranjado o el verde azulado sobre fondo marfil. Los diseños o dibujos corresponden a las tendencias artísticas de la época y del gusto personal del solicitante de dicho trabajo. Nos encontramos con grandes círculos dobles que encerraban parejas de animales (leones, pavos, águilas, etc.). Se conservan actualmente la casulla de San Juan de Ortega, procedente de (Burgos), o la tela del sepulcro de San Pedro de Osma, conservada en la catedral de Burgo de Osma (Soria), ambos de época almorávide (1086-1147).

Tanto para los estudios relacionados con los textiles como para los bordados son muy importantes los trabajos de investigación paralelos, ya sean históricos, artísticos, geográficos de esta etapa medieval, que tiene como centro el mar Mediterráneo y todos los países y pueblos que lo circundan. Esto nos lleva a recordar la existencia de trabajos o aportaciones como las realizadas por el geógrafo Al-Idrisi que nos aporta datos sobre la cría del gusano de seda en las zonas de Jaén, de las Alpujarras, en su descripción de África y España.¹⁴³ Uno de estos hallazgos son los documentos comerciales encontrados en la Geniza de El Cairo, donde se han encontrado abundantes noticias relacionadas con la distribución de productos textiles desde Al-Andalus en el siglo XII. Esto implica que no esté clara la preponderancia de Italia sobre España o el Norte de África, en cuanto a cultivo, fabricación y exportación de objetos en seda.

Se exportaba seda ordinaria o de calidad superior a la de Berbería oriental. A tenor del estudio de éstos y otros documentos, Olivia Remie Constable (1997: 263-267)¹⁴⁴ ha dicho que la España musulmana fue probablemente el mayor centro de producción de seda de todo el Mediterráneo.

Por otra parte, Ibn Jaldún que nació en 1332 y como político de su época, nos recuerda que bajo los soberanos almohades (1147-1212) no existían talleres reales de textiles y bordados. Nos recuerda que se realizaron toda una serie de prohibiciones reaccionadas con el uso de los tejidos lujosos de seda y bordados suntuosos. En sus escritos, plasma con todo lujo de detalles como se elaboraba un tejido, como nos recuerda Navarro Espinach.¹⁴⁵

La decoración almohade suelen ser:

¹⁴³ UNED. Espacio, Tiempo y Forma Serie III, H.^a Medieval, t. 17, 2004

¹⁴⁴ REMIE CONSTABLE, O. *Comercio y comerciantes en la España musulmana. La reordenación comercial de la Península Ibérica del 900 al 1500*. Barcelona, Omega, 1997, pp. 263-267

¹⁴⁵ NAVARRO ESPINACH, G. *Vestiduras ricas*. Patrimonio Nacional. 2005. Págs. 89-92: "...poniendo en evidencia cómo la costumbre de inscribir sus nombres o símbolos personales en los bordes de las prendas de vestir que utilizaban, hechas de seda y brocado, había sido desde siempre una de las manifestaciones de poder y soberanía más importantes para los gobernantes musulmanes. Incluso las túnicas reales tenían en su borde una tira de seda y oro que era signo distintivo reservado al soberano ya las personas a las que éste quisiera honrar autorizándoles su uso, tal vez porque desempeñaban algún cargo de responsabilidad."

- Ruedas de entrelazo o las redes de rombos, rosetas, estrellas, polígonos
- Motivos vegetales.

Las piezas más representativas se conservan en el monasterio de las Huelgas de Burgos, corresponden a la cofia del infante Fernando de Castilla (1211) y el pendón de las Navas de Tolosa (1212). También son importantes las vestiduras del obispo de Bayona en el Museo de Cluny en París (1213) o el fragmento de la capa del rey Fernando III, procedente del sepulcro de la catedral de Sevilla (1252) y conservado en la Armería del Palacio Real.

Todas estas influencias han llevado a los investigadores a considerar como características propias del arte aplicado textil hispanomusulmán:

- Se trabaja fundamentalmente la seda, elaboradas de formas distintas. Asimismo, era tradicional la mezcla de seda con otras fibras (algodón, lino, lana) para suplir la escasez de materia prima autóctona y dando lugar a las denominadas "filosedas" o "medio sedas". Esto no excluye la elaboración de lino, algodón y lana.
- Se utiliza abundante del "oropel" u "oro de Chipre", la plata dorada o hasta el cobre plateado a la manera de hilos metálicos entorchados.
- Siendo muy comunes la elaboración de velos decorados con franjas (holol) formadas con dichos hilos bordados.
- Los tintes identificados que más se utilizaron fueron el quermés y la grana para el rojo, el azafrán para el amarillo, los tonos azules con hierba pastel o índigo, los tonos negros mediante zumaque de las agallas existentes en la corteza del nogal y, por último, los verdes a través de mezclas de índigo con azafrán principalmente, aparte de los mordientes y la goma para fijar los colores del tejido.
- Los telares empleados eran principalmente, el de pedales de bajo lizo para confección de tejidos sin decoración, el telar de varillas o lazos para telas con diseños complejos y el telar vertical de alto lizo con plegadores para la realización de tapices y alfombras.
- La clasificación técnica de los ligamentos utilizados en los tejidos de Al-Andalus estaría recogida fundamentalmente en los tipos de tapicería, samito (ligamento de tejidos labrados), taquetés (tafetán largo) y lampas (efecto panal).

En cuanto a las influencias que presidieron el desarrollo de este arte, como todas las demás manifestaciones artísticas, no hay que perder de vista las dos corrientes que imperaron en España durante la Edad Media. Sin olvidar la intensa relación comercial entre la España musulmana y Oriente, y, por otro lado, el constante intercambio con los países cristianos de Occidente gracias a las multitudinarias peregrinaciones que desde todos ellos se dirigían a Constantinopla, Roma y Santiago de Compostela.

Se constata que tantos y tan diversos elementos artísticos son iguales y comunes a los procedentes de Oriente, y que se influenciaron y fundieron en una convivencia de siglos, dando origen a dos grandes focos peninsulares del arte de la aguja como son: Córdoba, Almería, y Toledo, y más tarde Granada, Valencia, Murcia y Sevilla en los cuales fue preparándose y después floreciendo, como hijo del arte mudéjar, una de las ramas más exquisitas del arte árabe español.

Puede afirmarse que en el siglo XVIII, era práctica constante y extendida en todos los lugares de la península, la producción de bordados y su aplicación al traje y a la decoración de interiores. La utilización del traje, hoy llamado popular, era una práctica viva y de uso constante hasta bien entrado del siglo XX, claro es que con matices y variantes de todas las clases, pues tendremos trajes de diario, de fiesta, de ceremonia, y decoraciones de interiores de uso corriente y suntuarias. Es una práctica que se conserva como consecuencia de la influencia y arraigo del pensamiento y costumbres heredado de la cultura árabe y judía.

El siglo XVIII, por diversas causas, va a marcar un punto de inflexión importante, sobre todo en el uso de la indumentaria tradicional. Sin embargo, aún quedan en España algunos focos que bien por su indumentaria, industrias, bordados, tejidos o artesanías nos acercan a lo que debió ser este arte.

Un país como España, de topografía accidentada y de profusos gérmenes artísticos por la suma de civilizaciones que han contribuido a su formación, nos muestra un espléndido y variado arte tradicionalista, del que es difícil a veces determinar el origen de algunos de sus bordados.

Coincidiendo con el apogeo de nuestro siglo XVI, rico en actividades artísticas y políticas, y por la fuerza de la tradición, su traza se mantiene generación tras generación, copiando sin variación o con pocas variaciones lo forjado en este siglo. No existen datos documentales, que contradigan que la **gran parte de producción de paños funerarios, indumentaria y dechados, considerados populares, correspondan al siglo XVIII.**

Los materiales empleados son de los elaborados en el medio circundante: lino, lana, seda, tintes caseros, muestras de una insospechada alquimia doméstica. Los hilos de oro o plata se empleaban también para bordar los trajes regionales. En todos estos trabajos los materiales se adaptan al status y nivel económico de la familia. Por esta razón, no se puede generalizar, ni tan siquiera unir la **idea de modesto con popular o de pueblo.** Su valoración artística ha de tener en cuenta la técnica cuidada, la estilización precisa y la policromía adecuada a la vez vigorosa y suave, independientemente de la utilización o uso del objeto o pieza.

El colorido en estos bordados, responden como todos a un ritual, a una ceremonia, a una situación social, o a un bienestar económico. Aspecto éste que va condicionar que los bordados se realicen en negro sobre blanco, blanco sobre blanco, crema o tostado sobre blanco o la policromía de colores fuertes que parece imposible que puedan armonizar tan bellamente. Esta forma de combinar es la que va a marcar las diferencias entre las diferentes zonas que, poco a poco y por el transcurso de su propia historia (evolución económica, demanda, gusto, etc.), condicionarán una

forma diferente de trabajar o componer los bordados distinta en cada zona, o lo que se ha denominado por Maravillas Seguras, las comarcas artísticas españolas.

Los motivos decorativos utilizados, tanto por hispanos de origen cristiano o converso, mantienen los motivos en relación a los rituales. Los investigadores que no están de acuerdo con esta dependencia del bordado a los rituales, son los que afirman que determinadas técnicas son exclusivas de una zona u otra; olvidando la necesidad de conservar, transmitir y vivir determinados ritos, conlleva que determinadas técnicas se desarrollen y mantengan de igual manera en puntos próximos o muy lejanos.

Estas características de exclusividad o especialización se van a producir como consecuencia de la comercialización de los productos artesanales, que se realizan en España. Nos encontramos con el pueblo de Lagartera, que al es uno de los primeros comercializadores de estos productos de origen histórico. Conlleva una especialización de los pueblos que trabajan para Lagartera. Por ejemplo, Navalcán es un pueblo en el que se hacen trabajos iguales a los de Lagartera, Herrerueta, Carerueta, el Gordo, Peraleda, Ansó, Salamanca, etc. Pero por distintas circunstancias, los mismos trabajos los realizaban a un coste inferior, provocando que se especializaran en el trabajo de tijidillos. Esta circunstancia, no contemplada por algunos investigadores, ha provocado que se considere como el único pueblo, donde se bordan todos los trabajos de tijidillos que se conservan en nuestro país.

Entre los muchos motivos que pasan a ser comunes para ambos podemos citar:

- Las representaciones zoomórficas: los leones, la paloma sobre el arca llevando en el pico una rama de oliva, las aves y cuadrúpedos estilizados, la fuente entre dos pájaros, el águila bicéfala, etc.
- La representación humana.
- La representación fitomórficas y el árbol de la vida.
- La representación de figuras geométricas.
- La representación simbólico-religiosa, incluidas las escenas bíblicas (con un gran arcaísmo y con una tendencia clara a la estilización).

CONCLUSIONES

Conclusiones obtenidas del estudio empírico.

La investigación empírica realizada en los casos seleccionados de Sonseca y Lagartera ha servido para ver reflejadas en la realidad todas las ideas planteadas en el contexto teórico.

Se describen espacios rurales muy diferentes, que nos muestran una diversidad rural. Esta diversidad queda manifestada en el tamaño de las poblaciones, su relación respecto a las poblaciones urbanas o a la diversidad sectorial. Se han tenido en cuenta las categorías relacionadas con los umbrales demográficos. Es decir: (Ver **Cuadro 9**, Pág. 198).

Por otro lado, los factores económicos predominantes en Castilla - La Mancha los podemos tipificar. Es decir: (Ver **Cuadro 8**, pág. 198).

La diferencia del espacio rural industrializado nos ha permitido analizar los sistemas productivos, áreas de especialización y organizaciones con carácter endógeno o exógeno. La variedad de estrategias y procesos de industrialización tienen en común que son sectores maduros, de débil demanda y con predominio de PYMES.

La producción industrial manual, es decir la artesanía, está más preocupada en competir con la industria, lo que conduce a una pérdida de calidad en los trabajos que se llevan a cabo. Al mismo tiempo nos encontramos con que las instituciones que velaban por la calidad, la formación y también cuidaban del prestigio social de los trabajadores han desaparecido y no han sido sustituidas por otros organismos que realicen esta función. Es posible que el Observatorio de la artesanía empiece a detectar esta necesidad y se busquen soluciones eficaces y eficientes.

El papel de la innovación en el dinamismo de los espacios rurales oscila desde los territorios, en los que se ha conseguido crear un contexto socioeconómico y cultural que se convierta en el motor de la innovación; a los territorios en donde se ha creado una red de instituciones y empresas que nacen de las iniciativas de innovación. (Ver **Tabla 21**, pág. 220).

Los procesos de industrialización que se analizan son de carácter endógeno apoyados en la existencia de una tradición local, con mano de obra y capital con origen en el propio municipio. Ninguno de ellos tiene un carácter exógeno, basados en iniciativas y capital llegados o fuera del municipio.

En el origen de los procesos de industrialización, hay que tener en cuenta que nos encontramos en áreas con gran tradición en los que el saber hacer se ha transmitido de generación en generación. O son áreas cuya industrialización está en la fase económica expansiva del llamado desarrollismo industrial. Áreas de industrialización vinculadas al proceso de descentralización productiva y descentralización espacial.

Si tenemos en cuenta los grupos socio-laborales en la actividad industrial nos encontramos con empresarios noe-rurales procedentes de la ciudad. En los casos analizados de la industria endógena destacan los empresarios locales, cuya mano de obra es tradicional basada en el saber hacer y en la artesanía.

Los tipos de sistemas productivos locales han tenido en cuenta los diferentes ámbitos geográficos, la existencia o no de una diversificación sectorial, la hegemonía de las PYMES locales. Lo podemos resumir de la siguiente forma: (Ver **Cuadro 5**, pág. 113).

Es evidente que de los estudios de caso analizados ninguno responde a un parque tecnológico. Por tanto lo que nos interesaba es ver el grado de desarrollo en relación a los medios de innovación. Teniendo en cuenta el predominio de la innovación en los procesos, la incorporación a los productos, incorporación a las estrategias en funciones previas y posteriores a la fabricación o creación. Resumiendo podemos decir: (ver **Cuadro 6**, pág. 125).

La modernización de la gestión sigue siendo una limitación por:

- La falta de formación como gestores, ya que se trata de empresarios con gran experiencia de trabajo en la actividad.
- Gran resistencia al cambio o la tendencia a actuar de forma individualista, con cierta desconfianza frente a los competidores.
- Escasez de recurso humanos cualificados dificultan las posibilidades de mejora asociadas a las innovaciones técnicas disponibles.
- Tradicional escasez de servicios empresariales de apoyo en el entorno conllevan una débil demanda, al carecer de información e incentivos o ayudas.

Está demostrado que los avances se producen cuando se realiza un traspaso generacional con un nivel formativo superior, e incluso a veces relacionado con la dirección de empresas.

Los impactos asociados con la innovación son pocos, ya que éstos, no suponen un aumento de empleos y, por tanto, no se aprecia una demanda de mayor cualificación, manteniéndose como suficiente la formación que se realiza desde las empresas.

Los agentes de la innovación están más comprometidos con el sector industrial como se refleja en los apoyos a través de proyectos supralocales como son: los programas LEADER y PRODER, o los promovidos por la Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha. En el presente año se están preparando una serie de actuaciones orientadas a las artesanías a través de la Junta de Comunidades.

En el estudio empírico se demuestra que los sistemas productivos locales se comportan como medios de innovación, que se pueden presentar como alternativa para el desarrollo de las artesanías a través de la promoción del apoyo a las pequeñas y medianas empresas. El fomento de la cooperación local y de la formación de redes entre empresas y agentes implicados en el sector textil, tanto industrial como artesanal.

Conclusiones obtenidas de la comprobación de la hipótesis de esta tesis pudiendo establecer:

Comprobar el estado de la cuestión de los objetivos planteados. La investigación teórica y empírica realizada ha permitido cumplir con los objetivos planteados y que se han agrupado en objetivos teóricos, metodológicos y aplicados. **Los objetivos teóricos**, han permitido delimitar lo que se entiende hoy por espacio rural, y por otro se ha mostrado la importancia y revitalización de la industria rural como temática emergente de las políticas de desarrollo territorial y de desarrollo rural integrado. Que el desarrollo rural basado en la cooperación empresarial y la innovación es una aplicación del concepto francés de medio innovador que ha permitido espacios dinámicos de éxito. **Los objetivos metodológicos**, han permitido crear y aplicar una metodología de trabajo para el análisis de sistemas productivos locales y medios de innovación en el espacio rural desde el enfoque de las Bellas Artes, permitiéndonos obtener la información necesaria para poder aplicar el modelo comparativo a otros estudios futuros. **Los objetivos aplicados**, se ha intentado contribuir a encontrar las claves que impulsan el desarrollo territorial de los nuevos espacios emergentes, a través de la cooperación inter-empresarial y la formación de redes de innovación, la formación cualificada, así como al estudio de los principales obstáculos que frenan su difusión.

Aportaciones que se pueden extraer de esta investigación: metodología cualitativa y el estudio de casos en el análisis de sistemas productivos locales y medios innovadores. Se pone de manifiesto que los simples datos estadísticos sobre el dinamismo industrial de los territorios **enmascaran situaciones muy diversas**, con significados a veces contrapuestos desde la perspectiva del desarrollo local. Nos hemos encontrado que el crecimiento o el dinamismo responde al trasvase de de otras actividades surgiendo empresas locales o procedentes del exterior que compiten en precios y generan un empleo precario, sin que se haya formado un medio innovador. En otros casos, las estrechas relaciones de mercado (clientes/proveedores) dentro de una organización productiva descentralizada y flexible, pero sin avanzar de forma significativa por el camino de la innovación y la cooperación. Y en unos pocos casos, la existencia de un sistema productivo local se apoya en una red consolidada de agentes e informaciones que constituyen un medio innovador.

La investigación realizada confirma la importancia que tienen los estudios de casos como uno de los medios más efectivos para aproximarse a la comprensión de las razones que subyacen a la innovación en la empresa, en el territorio y en las organizaciones sociales. Sin embargo es necesario recordar que los estudios de caso con éxito no se pueden considerar como modelos puesto que, como la mayor parte de la bibliografía coincide en señalar, no son traspasables como consecuencia de su desempeño en el proceso el contexto social, económico y cultural específico desde una perspectiva histórica.

La incorporación de otras dimensiones poco exploradas en esta investigación (asociacionismo, cultura textil en los ámbitos de los tapices, las alfombras la estampación y el encaje local, imagen del territorio, cohesión social,...) por alejarse demasiado del objetivo de analizar un elemento como muestro representativo de este sector.

La relativa relevancia que se le da a la tradición industrial que nace de los gremios o de la tradición más profunda. La primera (los gremios) ha generado dos posibles formas de dinamismo económico:

- Hacia la artesanía (o producción manual), como sucede en Lorca (Murcia).
- Hacia el diseño (o producción industrial), como sucede en Sonseca.

La segunda (tradición) que unida a algún tipo de acontecimiento histórico, ha provocado una actividad vinculada al sector industrial, que es consecuencia del Patrimonio Cultural de esa Comunidad, como sucede en Lagartera y algunos pueblos de Galicia o Cataluña.

Es evidente que el Patrimonio Cultural acumulado en un territorio a lo largo de su Historia **favorece la dinamización industrial** porque conlleva unos recursos humanos que cuentan con un saber hacer técnico especializado y se apoya en la experiencia a la hora de incorporar novedades, difundir ideas o reconvertir los productos, ya sean industriales o manuales.

La tradición manufacturera no impidió la crisis de numerosas actividades y áreas productivas del sector textil en la Comunidad de Castilla – La Mancha, cuando no fueron capaces de adaptarse al nuevo contexto nacido de la revolución industrial. Se han observado rupturas en la trayectoria industrial seguidas del desarrollo de nuevas actividades de significado artesanal. El éxito y la capacidad innovadora no dependen en muchos casos de la mayor o menor antigüedad del proceso, sino que parece existir mayor relación con la formación especializada, la formación de redes empresariales e institucionales de apoyo.

En todos los casos investigados se ha comprobado que la industrialización surge y se consolida cuando convergen las condiciones favorables:

- Un contexto marcado por una coyuntura expansiva, que suponga la ampliación de mercados, y permita la entrada de oportunidades.
- Recursos humanos y de capital que puedan movilizarse.
- Iniciativas locales (individuales o colectivas) para poner en valor el potencial existente.
- Un movimiento progresivo de imitación.
- y un soporte importante de formación y aprendizaje de procedimientos, técnicas y aplicaciones.

En todos los casos analizados tienen origen y características endógenas, vinculadas a iniciativas empresariales y trabajadores locales, con una presencia muy escasa de empresas procedentes del exterior.

Es importante recordar problemas actuales que tiene industria local (ya sea de producción industrial como manual), situación que se incrementa con la globalización económica, es decir:

- El nacimiento de la industria está relacionado con la descentralización productiva de grandes empresas, que abandonan segmentos productivos de escaso valor (para ellas).
- La creciente competencia de los nuevos países industriales (sobre todo asiáticos) en el mercado interno ha forzado una estrategia exportadora y la necesidad de nuevos mercados modifica el contexto de las PYMES.
- La dependencia de las grandes cadenas de distribución es visible en todos los sectores. Estas cadenas de alguna manera reorientan y dirigen la demanda social y cultural.
- Esta dependencia externa supone una serie de riesgos importantes de recordar como son la pérdida de identidad y de valor añadido de los productivos, la imposición de materiales, de culturas, de costumbres, de formación, etc.

Para el éxito del desarrollo local en Castilla - La Mancha, se necesita de un esfuerzo de innovación que no pueden afrontar las PYMES de forma aislada. Pero la inexistencia de tradición asociativa real y de un tejido social articulado y relacionado con las bellas artes aplicadas, dificulta la colaboración entre empresas y otorga un protagonismo excesivo de las instituciones, poniendo en duda su capacidad, pues las personas que se encargan de estos temas, normalmente no conocen el sector ni tampoco les ilusiona.

La investigación ha detectado la creciente importancia que se les otorga a los agentes locales para crear una imagen de marca de su territorio y de sus productos, con el fin de conseguir unas señas de identidad con presencia activa en un contexto Europeo. Pero al mismo tiempo, la relevancia de estos agentes locales (como es el caso de algunas asociaciones) suscita el riesgo de crear instituciones colectivas sin dotarlas de contenidos y recursos suficientes o impiden la participación de colectivos críticos.

Las instituciones tienen una gran responsabilidad para la superación de los obstáculos relacionados con la innovación. La investigación ha detectado que las PYMES, los sectores maduros, las regiones periféricas y las pequeñas ciudades o áreas rurales han sido marginados de los estudios realizados sobre la innovación, caracterizados por dar prioridad a las grandes empresas, a los sectores de alta tecnología y a las regiones metropolitanas. Llegando a justificar con esta exclusión, la razón de la supresión de determinadas enseñanzas en beneficio de otras. Esta investigación ha permitido identificar algunos de los obstáculos para poder acceder al desarrollo cultural, económico y empresarial:

- Se ha producido una descapitalización de numerosas empresas, que no consiguen canales de financiación adecuados y tienen dificultad para acceder a las ayudas públicas (escasa información, carencia de programas, complejidad de la tramitación, retraso en el pago de la subvención, etc.).
- Se han generado demasiados empresarios con escasa formación, capaces de optimizar el rendimiento de la tecnología disponible, provocando cierto

escepticismo sobre su utilidad inmediata, que provoca a su vez no encontrar sentido al esfuerzo por la formación.

- La necesidad tradicional de recurrir al trabajo sumergido (precario) desincentiva el esfuerzo inversor y los riesgos que supone la innovación:
 - o El escaso control de los canales de distribución que permiten a los mayoristas incentivar la competencia en costes, no pudiendo competir en igualdad.
 - o La limitación de las ayudas ni la existencia de instituciones encargadas de ofrecer servicios empresariales de apoyo, en este tipo de territorios con déficit de equipamientos públicos y privados.

La investigación ha permitido constatar que la única forma de superar las barreras es a través de la cooperación y la construcción de redes entre empresas y agentes sociales e institucionales. En definitiva, es necesario un nuevo contexto para poder realizar políticas de desarrollo territorial en donde el territorio sea considerado como un generador activo de recursos estratégicos y con un carácter específico, desarrollando ventajas competitivas y sostenibles, desarrollando un conocimiento más directo de la realidad socio-económica y de las características endógenas de cada territorio, junto con los recursos potenciales disponibles, sin exclusiones, podrían evitar la duplicidad y contradicción en la aplicación orientadas al desarrollo local con un aporte de prestigio social y dignidad.

Es necesario que exista una atención hacia los temas relacionados con la difusión, la información y la creación de redes de flujos entre empresas e instituciones que faciliten la transferencia de conocimientos, como consecuencia de la incorporación de las nuevas tecnologías, a las que no se pueden obviar.

Para que se produzca un desarrollo real y un dinamismo económico, ha de ser integrado como único tipo de desarrollo que pueda garantizar el éxito económico a largo plazo, al basarse en un contexto socio-cultural arraigado en el territorio. Conseguir crear un contexto social, cultural e institucional que permita el desarrollo de la innovación y la cooperación para lograr el éxito de las actuaciones públicas.

Sería necesario que las políticas comunitarias fomentasen la cooperación inter-empresarial y la formación de redes de innovación entre distintos agentes sociales e institucionales arraigados en el entorno territorial, con una fuerte y profunda formación en el sector textil y profunda historia artística y cultural.

Existen actuaciones que se mueven en esta línea, pero limitadas sólo al sector industrial, sin dejar entrada a las empresas con un marcado carácter manual, en el desarrollo de sus productos. Existen Agencias de Desarrollo Local (ADLS) y Centros Locales de Innovación y Promoción Económica (CLIPES) integradas en redes como CEDERCAM o INNOVARED con el objetivo del desarrollo integral del territorio, pero en ellas no hay oportunidad de incluir a las empresas con un carácter manual de sus productos.

Los Centros Tecnológicos cumplen una función estratégica fundamental para la innovación empresarial. Sin embargo, se han detectado las siguientes necesidades:

- La necesidad de crear unidades técnicas o laboratorios locales en todos los municipios en los que existe una cierta concentración o especialización industrial, con el fin de crear en el entorno una cultura de la innovación.
- La necesidad de crear unidades técnicas de investigación que profundicen en los entornos y en el Patrimonio Cultural.
- La necesidad de unos precios de servicios asequibles a las pequeñas empresas, que permitan llegar a una idea de productos de alta Calidad.

El fomento y creación de módulos educativos locales de Formación Profesional y Artística y el empleo especializado adaptado a la actividad industrial predominante en la zona, es una medida de gran importancia de cara a la falta de mano de obra especializada mencionada en muchos casos analizados.

El apoyo a proyectos empresariales innovadores mediante la creación de redes de cooperación y financiación de iniciativas. El fomento de este tipo de proyectos supone tanto una innovación tecnológica como social, al reforzar la cooperación y colaboración entre diferentes agentes sociales e institucionales además de las infraestructuras tecnológicas y de gestión empresarial.

Es importante indicar que se ha detectado que algunas asociaciones, como la Asociación Profesional de Artesanos de las Labores de Lagartera (APALL), no han actuado como agentes de cooperación e innovación, por tanto ponen de manifiesto la absoluta necesidad de encontrar una colaboración de otros agentes sociales como las federaciones empresariales de ámbito provincial.

Estas consideraciones deben ir acompañadas de medidas específicas adaptadas a cada territorio, con actuaciones de apoyo a la iniciativa empresarial y al desarrollo de PYMES. Actuaciones de apoyo a la creación de redes y el fomento de la cooperación, así como de formación técnica profesional y empresarial.

La creación de redes de información y asesoramiento sobre mercados, competidores, tecnologías disponibles o ayudas públicas. También la apertura de mercados de exportación, incluyendo tanto la formación del empresario en temas de comercio exterior como el apoyo y asesoramiento financiero y humano.

Y las líneas de trabajo son de gran importancia y se recogen en el Cuadro 18 (pág. 295).

Conclusiones obtenidas del estudio histórico.

Sería necesario para fortalecer el sector priorizar las necesidades, conocer el valor de las actividades económicas, artísticas y culturales, canalizarlas a través de los agentes sociales apropiados y exigir conocimientos y profesionalidad.

Sería necesario consensuar criterios técnicos de análisis de piezas, que permitan la coordinación con otros organismos locales, autonómicos, nacionales, europeos y con la UNESCO.

Un mayor interés por conocer y respetar las relaciones de interdependencia existentes entre los bienes culturales y el medio o entorno donde están ubicados, especialmente los bienes inmuebles conservados "in situ", surgido de la nueva visión del patrimonio cultural, etc.

Existe una gran conciencia de identidad y de transmisión del saber hacer que permiten aplicar los proyectos de innovación, creación de redes de innovación, participación en ferias relacionadas con los productos que fabrican. En el sector textil no existe una asociación de las características de la asociación de los fabricantes del mueble, que subsane problemas tan importantes como la imitación de modelos.

Se puede decir que la salvaguarda y pervivencia de los oficios amenazados de desaparición no puede gravitar sobre sus propias fuerzas. En efecto estos artesanos se encuentran demasiado aislados, son poco numerosos, generalmente de avanzada edad. Esta salvaguarda y pervivencia sólo puede llegar a través de los esfuerzos de la opinión pública, todas la administraciones y del Estado.

Es cierto que la distribución territorial española ha provocado una cierta protección del patrimonio tradicional o folklórico de los pueblos. Sin embargo, sólo el Estado sería capaz de canalizar esta corriente, de iniciar una acción de amplia proyección y de adoptar las medidas reglamentarias susceptibles de defender esta minoría amenazada. Es decir, sería necesario un organismo para coordinar y vigilar la aplicación de las acciones destinadas a proteger y promover los oficios amenazados. Este organismo de protección, promoción e innovación, debería tener las siguientes características:

- Estar dotado de medios financieros suficientes para poder actuar eficazmente.
- Estar dotado de una estructura muy flexible a fin de poder intervenir fácil y rápidamente.
- Estar dirigido por una personalidad que sea, a la vez, buen administrador y buen animador. Esto es esencial, el director de este organismo deberá conocer y amar los oficios. Deberá ser dinámico y no temer al tomar iniciativas originales.

Cuando un oficio de tradición secular y alto nivel técnico, que constituye un componente valioso del Patrimonio Histórico-Artístico, está amenazado debería crearse **un centro específico** que garantizara su salvaguarda. Es lo que se ha hecho en Francia para los Encajes de Puy y de Alençon.

Para poder crear un centro de estas características es necesario realizar una catalogación efectiva y real de todas las técnicas y aplicaciones del oficio incluyendo las investigaciones de los modelos desaparecidos, asegurar una producción y la distribución comercial de sus trabajos, crear un sistema de publicidad de los oficios a preservar y organizar, mediante becas de estudios, la formación de jóvenes que asimilen la experiencia de los mayores, y de los oficios artísticos y patrimoniales.

El Estado debería ser la primera institución que actuara como mecenas encargando muebles, tapices, o piezas en general, para decorar los edificios públicos o de servir

como regalos diplomáticos de alta calidad, creando un mercado de piezas únicas, acogido al régimen de venta de las obras de arte, y creando medidas a largo plazo centradas en la formación, destinadas a:

- Eliminar el prejuicio social contra el trabajo manual, la artesanía y los oficios artísticos.
- Potenciar a jóvenes para el aprendizaje de un oficio deseado, en el que se obtenga la herencia de las técnicas y la destreza, pero sobre todo la herencia del espíritu de los oficios artísticos de otro tiempo, es decir, potenciar la idea del trabajo bien hecho.

Sonseca y Lagartera, nos sirven de ejemplo para constatar que sus tradiciones y su forma de vivir, están cimentadas en el arte y en un conjunto de comportamientos "ritualizados".

Se puede considerar que el traje típico de Lagartera es "objeto" de análisis de este trabajo. Este traje nuestra una tradición que está en constante transformación, es un patrimonio etnográfico vivo, valorado, apreciado y cuidado. Cuando hablamos del traje, no sólo hablamos de una pieza tradicional, es una fuente de inspiración utilizada como información de modelos, diseños, motivos decorativos, etc., aplicados a una para una industria textil tradicional.

Los testimonios que existen, nos permiten considerar este traje, como una parte del Patrimonio Cultural vivo y en evolución. (Ver nota 60, pág. 255).

Sólo en el vocabulario árabe existe la palabra bordado en donde coincide la palabra con lo que se sigue entendiendo en la actualidad. Se concreta indicando que se trata de un adorno en el borde de la tela, aspecto que coincide con los dibujos, pinturas, esculturas, etc. del mundo antiguo incluyendo Grecia y Roma. Si se considera esta hipótesis nos encontramos que el origen y vía de expansión de este arte tiene dos vías de expansión:

Mundo antiguo, Grecia, Roma, Italia, Francia y España. Esta primera vía de expansión o recorrido es el más conocido, difundido y aceptado por los estudiosos de este tema que podemos recordar, teniendo en cuenta algunas notas significativas, sin la intención de realizar ninguna historia del bordado.

Mundo antiguo, Grecia, Roma, Irak, Egipto, Norte de África, España, Italia, Francia y nuevamente España. La segunda vía de expansión o recorrido necesariamente tiene que considerar que en el crisol del origen del bordado tiene una gran importancia la aportación que realiza el mundo árabe, después de su paso por la península ibérica. Nos encontramos que en un principio, teniendo en cuenta los procedimientos técnicos, es muy probable que no existiera diferencia entre lo que se conoce por bordado erudito y bordado popular, como se recoge en el Mapa 1 (pág. 282).

Conclusiones obtenidas del estudio técnico.

En el siglo XIX, el arte del bordado decae, pues es una actividad que se suele desarrollar cuando existe un determinado grado de bienestar económico. Este siglo es el que generaliza el bordado para fiestas tanto civiles como religiosas, p.e. atuendos de toreros. Se generaliza el uso del mantón de Manila (que se borda en Andalucía). Es la época en la que se comienzan a utilizar máquinas como las conocidas como Hillmann, que dan respuesta a un consumo que busca una obra aparente y poco costosa.

En esta evolución, una vez que la corte y la nobleza marca dos niveles, es decir, los bordados que se utilizan para marcar status y el resto de los bordados, las piezas que más se han conservado son piezas pertenecientes a la corte, la nobleza, los militares y la iglesia. Esta forma de conservar ha permitido marcar períodos, incorporación de materiales, etc. y al mismo tiempo nos permite ver como los procedimientos técnicos, una vez transmitidos, se han conservado y se conservan prácticamente inamovibles hasta nuestros días. Cuando se dice inamovible, se relaciona con el hecho histórico de considerar la obligatoriedad de incluir la materia de bordados en la enseñanza de las niñas (pudiendo indicar como excepción a Lagartera, ya que las propias niñas sabían más que las maestras que allí llegaban). Esta evolución del bordado llevan a plantear un estudio de campo gráfico que ha permitido la recogida de mas de 10.000 imágenes, y la necesidad de plantear una forma más compleja de clasificación de las distintas manifestaciones textiles, que se propone a continuación, y que obligatoriamente necesita de la combinación de tres aspectos distintos, pero complementarios, es decir, necesita relacionar:

- la estructura y los procedimientos.
- su relación con la cultura.
- su relación como Patrimonio Cultural.
- y su relación como manifestación artística.

Importancia de una tipología que permita procedimientos, elementos culturales y etnográficos para poderlos comparar (Ver **Cuadro 17**, pág. 293).

Conclusiones obtenidas del estudio estético

La **significación plástica**¹⁴⁶ no se basa en factores semánticos, los cuales serían los más afectados por una pérdida de la iconicidad, sino en otros exclusivamente plásticos como proporciones, colores, formas, etc. Se ha comprobado que estos factores semánticos se les dota de un valor superior cuando se trata de piezas bordadas o de encajes, o simplemente textiles, provocando una merma de

¹⁴⁶ Que es el resultado de la composición.

significación plástica y por ello una pérdida de de consideración estética y de arte aplicado.

La simplicidad no es antónimo o contraria de complejidad. En este sentido, las técnicas compositivas basadas en la simetría y la regularidad (tan utilizado en el sector textil) no suponen un resultado compositivo necesariamente simple. La complejidad compositiva implica normalmente, que posea mayores posibilidades de significación dentro de la diversidad que las relaciones plásticas pueden crear. Si éstos se utilizan para cumplir una sola función (el color y la textura para dar corporeidad a los objetos, la forma para delimitar el contorno de los mismos, los planos para albergar simplemente a otros elementos, etc.) y no se articulan entre sí para crear relaciones que no dependan de un único elemento y que posibiliten la superación de esa idea de la composición como simple suma de unos elementos, no será posible conseguir el efecto de totalidad que implica componer.

Éste es el mismo hecho que se planteaba al estudiar los elementos morfológicos. Entre estos seis elementos parece, a primera vista, que el color y la forma son más importantes que el resto de los elementos, entre los que destaca alguno de ellos, como el punto, por su extremada sencillez; sin embargo, no se puede admitir, al menos a nivel teórico, tal valoración, puesto que en un contexto determinado, alguno de estos elementos más complejos puede convertirse en secundario y, por el contrario, el punto o cualquier otro pasar a desempeñar un carácter dominante en la composición.

Del mismo modo que no existe ninguna escala de valor dentro de los elementos icónicos de una composición, tampoco éstos poseen valores estables de significación. Su actividad y dinamismo plástico dependen de su interrelación. Un contorno, por ejemplo, es más activo cuando se superpone sobre una superficie, y este hecho produce unos valores intensivos y cualitativos diferentes en dicha superficie. La zona endotópica (aquella porción de superficie encerrada por el contorno) se activa en mayor medida que el resto.

Conclusiones obtenidas del estudio como Patrimonio Cultural

Es necesario una prevención y protección del patrimonio cultural etnográfico en el sector textil.

Después de un largo período de recesión cuyos orígenes se remontan a principios de siglo del siglo XX, el sector artesano ha desempeñado un papel dinámico como fuente de empleo y renta, en la economía nacional.

Por tanto, la naturaleza de esta tesis se basa en la premisa de constatar de forma analítica y rigurosa la evolución del sector artesano, y que se sintetiza:

- Evolución de la artesanía sufrida durante el período de 1974-84.
- Rasgos estructurales básicos que definen actualmente a este sector productivo en el contexto de la economía nacional.

- Perspectivas de la artesanía como sector productivo inserto en la economía nacional.

Al abarcar a la totalidad del sector artesano y por ello al conjunto de establecimientos artesanos del país, el análisis tanto estadístico como estructural permite la obtención de datos fielmente representativos y ampliamente descriptivos de la realidad sectorial.

La información estadística obtenida no sólo viene a cubrir un vacío considerable de información en el campo de la estadística económica, sino que supone además un profundo esfuerzo metodológico por su estructura y tratamiento, ya que la heterogeneidad del sector y sus particulares condiciones de desarrollo impiden la aplicación sistemática de los criterios de elaboración de las estadísticas industriales.

La información relativa a la estructura sectorial permitirá detectar la problemática específica del sector artesano en la actualidad y supondrá un instrumento de indudable valor de cara al diseño, aplicación y coordinación de las actuaciones de política sectorial, necesarias para el desarrollo de las actividades artesanas.

La reconceptualización del término "artesanía"

- Desde un punto de vista estrictamente tecnológico, el producto artesano se define a través de su proceso de producción, de carácter fundamentalmente manual y con cierto sentido artístico.
- Sin embargo, desde una perspectiva de análisis antropológico, la artesanía es algo más que la simple elaboración de productos a mano; la artesanía es, en la sociedad industrial, el modo de producción tradicional, por ser la tradición la que asigna a estos productos una función dentro de la comunidad. Desde esta perspectiva, cabe entender por "artesanía" toda actividad, retribuida o no, que no haya sido afectada por los principios de la especialización, división y mecanización del trabajo.
- Desde la óptica cultural, el concepto "artesanía" se funde con el de "arte popular", como aquel conjunto de actividades productoras, de carácter esencialmente manual, realizadas por un solo individuo o unidad familiar, transmitidas por tradición de padres a hijos y cuyos productos, generalmente de carácter anónimo, están destinados a la cobertura de necesidades concretas.

Todas estas concepciones relativas a la artesanía no son excluyentes y recogen facetas distintas del mismo fenómeno social, cultural e histórico. Pero se plantean dos problemas fundamentales:

- De acuerdo con este tipo de definiciones resulta difícil abarcar bajo el término "artesanía" las nuevas expresiones artesanas que han venido produciéndose durante los últimos años en las sociedades industriales y que suponen la incorporación al proceso productivo de nuevas técnicas, materiales y diseños. Aparece un nuevo concepto de artesanía que pretende aglutinar no sólo las manifestaciones artesanas entroncadas con las tradiciones populares, sino también todas aquellas actividades que,

incorporando nuevos procesos productivos, materiales y diseños, conservan un carácter diferencial respecto de la producción industrial seriada.

- De acuerdo con estas concepciones, pocos han sido los intentos de abordar la conceptualización y el análisis de la artesanía española desde la perspectiva económica. Esto se debe básicamente:
 - o Al aparente carácter marginal de la artesanía en el contexto de la economía nacional.
 - o A la ausencia de criterios que delimiten la artesanía en términos económicos.

Podemos decir que las artesanías constituyen la representación simbólica del conocimiento que las sociedades tienen de su cultura, en términos de imágenes mentales, las cuales representan una analogía entre el mundo social y el sistema ecológico del que forman parte y cuyos contenidos culturales son transmitidos de generación en generación (Ver **Cuadro 7**, pág. 155).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA GENERAL Y DE REFERENCIA

Se incluye la bibliografía teniendo en cuenta la temática de la investigación, ordenada, a su vez, alfabéticamente.

AMIN, A. Y ROBINS, K., *Distritos industriales y desarrollo regional*, en *Sociología del Trabajo*, Madrid, 1991.

AIDIMA., (Edit.), *Estudio del nivel técnico-económico del sector del mueble en España*, Valencia, 1991.

ALONSO, J.L. Y MÉNDEZ, R., (coords.), *Innovación pequeña empresa y desarrollo local en España*, Cívitas, Madrid, 2000.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L., *Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español y la ley de 25 de junio de 1985*, Madrid, Civitas, 1989.

ASÍN VERGARA., (coord.), *El nacimiento de una región. Castilla - La Mancha 1975-1995*, Celeste, colección Biblioteca Añil, Madrid, 1999.

BAUDELAIRE, C., *Salones y otros escritos sobre arte*. La balsa de la Medusa, Madrid, 2005.

BAUHAUS, J., *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

BALLESTEROS PECES, M., *Memorias y curiosidades de la Historia de Sonseca*, Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Sonseca, Toledo, 1994.

BENKO Y LIPIETZ, (coord.), *Las regiones que ganan*, edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1994.

BOSQUE MAUREL, J. Y MÉNDEZ, R., *Cambio industrial y desarrollo regional en España*, Oikos -Tau, Barcelona, 1995.

DUBY, G., *Economía rural y vida campesina en el occidente medieval*, Barcelona, Península, Colección Historia, 1968.

BARCERÁ J., *Real Pragmática que declara el modo y forma como se deben labrar los texidos de oro, plata y seda en todos los reynos de España, y las ordenanzas en ellas insertas: y como deben ser admitidos los que vinieren de provincias confederadas con esta corona. Y ordenanzas del regimen y gobierno del colegio y arte mayor de la seda de la ciudad de Valencia*, Josef Esteban, 1810, [facsimil, Paris-Valencia, 1991.

BELDA NAVARRO, C., *El arte cristiano medieval en Murcia*, Historia de la Región Murcia, Regional, Murcia, 1980.

BOCCARDO, P., COLOMER, J., DI FABIO, C., *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fundación Carolina, Madrid, 2002.

BÜRDEK, B., *Diseño. Historia y práctica del diseño industrial*, Gustavo Gili, 1994.

CARAVACA, I., *Metodología para la diagnosis y el análisis de los sistemas productivos locales y medios innovadores en Andalucía*, Instituto de Estadística de Andalucía, Sevilla, 2000.

- CASTAÑO ÁLVAREZ, J.**, *Diccionario del Campo de Arañuelo*, Toledo, Ditresla, Madrid, 2007.
- CEA GUTIÉRREZ, A.**, *Guía de la Artesanía de Salamanca*, Ministerio de Industria. Madrid, 1985.
- CEDILLO, CONDE DE.**, *Catálogo Monumental y artístico de la Catedral de Toledo*, Diputación Provincial, Toledo, 1991.
- CHADWICK, W.**, *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 1999.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, R.**, *La industria medieval de Córdoba* O. C. Caja P. A. de Córdoba, Córdoba, 1990.
- COSTA, M.T.**, (Dir.) *Cooperación entre empresas y sistemas productivos locales. exce.*, Instituto de la pequeña y mediana empresa, Madrid, 1993.
- CORCHÓN GARCIA, J.**, *El Campo de Arañuelo*, C.S.I.C., Madrid, 1963.
- DIEGO OTERO, E. DE**, *La mujer y pintura del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1987.
- DORFLES, GILLO.**, *El diseño industrial y su estética*, Labor, 1968.
- ESTÉBANEZ, J.**, *Los espacios rurales*, Geografía Humana, Cátedra, Madrid, 1988.
- FERNÁNDEZ-VILLAMIL, C.**, *Las artes Aplicadas*. Vol. I, Jomagar, Madrid, 1975.
- FERNÁNDEZ-VILLAMIL, C.**, *Las artes Aplicadas*. Vol. II, Jomagar, Madrid, 1982.
- FECMES**, (Edit.) *Adaptación de los recursos humanos a las nuevas tecnologías en el Sector Textil*, Toledo, 1999.
- FERRER, M. Y CALVO, J.J.**, *Declive demográfico, cambio urbano y crisis rural*, EUNSA, Pamplona. 1994.
- FISHER, E.**, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1978.
- FLORES Y QUIÑONES, M. Y ALFARO Y NAVARRO, E.**, *Elementos de literatura preceptiva o retórica y poética*, Madrid 1896.
- GALLEGU, J.**, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- GARCIA SÁNCHEZ, J.J.**, *Toponimia mayor de la Tierra de Talavera*, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Talavera de la Reina, 1999.
- GESTOSO Y PÉREZ, J.**, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899-1908, [facsimil, colección bibliografía hispánica, Analecta, 1984]
- GRUBER, A.**, (Dir.). *Chinerías en Las Artes Decorativas en Europa. Del Renacimiento al Barroco*. Tomo. I. Colección Summa Artis. Vol. XLVI. Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.** *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Caja Provincial de Toledo, Toledo, 1982.
- HAUSER, A.**, *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid, 1961.
- JIMENEZ DE GREGORIO, F.** *Los pueblos de la provincia de Toledo hasta finales del siglo XVIII*. Tomo V, diputación de Toledo, Toledo, 1986.
- JOHNSTON, R.J.** *Diccionario de Geografía Humana*, Akal, Madrid, 2000.

- KAMDINSKY, W., *Cursos de la Bauhaus*, Alianza editorial, Madrid, 2003.
- LEÓN TELLO, P., *Un siglo de fomento español (1725-1825)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.
- LÓPEZ-GUZMÁN, M., *Oficios artísticos murcianos*, Murcia, Regional, 1985.
- LOZOYA, MARQUÉS DE., *Historia del Arte hispánico*, Salvat, Barcelona, 1940.
- MAQUET, J., *La experiencia Estética. La mirada de un antropólogo del arte*, Celeste, Madrid, 1999.
- MARTÍN, J. L. *Estructuras Agrarias y de poder en Castilla. El ejemplo de Ávila (1085-1320)*, U. Salamanca. Salamanca. 1984.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1984.
- MÉNDEZ, R. Y CARAVACA, I., *Organización industrial y territorio*. Síntesis, Madrid. 1996.
- MÉNDEZ, R. Y ALONSO, J. L., (edits). *Sistemas locales de empresas y redes de innovación en Castilla - La Mancha, Castilla y León*, Salamanca, Universidad de Salamanca. Salamanca, 2002.
- MÉNDEZ, R Y BOSQUE, J., (coord.) *Cambio industrial y desarrollo regional en España*, [CARRERA SÁNCHEZ, M.C., *Dinamismo reciente de una región periférica en el sistema industrial español: Castilla - La Mancha*] Barcelona. Oikos-Tau, 1995.
- MELGARES GUERRERO. J. A., *El Monasterio de Santa Clara de Caravaca de la Cruz*, Ayuntamiento de Caravaca, Murcia, 1995.
- MENDOZA EGURAS, M., *Catálogo de escribanos de la provincia de Toledo (1524-1867)*, diputación de Provincia, C.S.I.C., Toledo, 1968.
- MEYER, F. S. *Manual de Ornamentación*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1982.
- MINGUET, P., *Estética del Rococó*, Cátedra, Madrid, 1992.
- MORÁN, M. Y CHECA, E., *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid, 1985.
- OLIVA, J., *Mercados de trabajo y reestructuración rural: una aproximación al caso castellano-manchego*, MAPA, Madrid, 1995.
- PARDO, M.R., *La industria de Castilla - La Mancha en el período de recuperación (1985-1991)*, Colección Economía, Cívitas, Madrid, 1996.
- PILLET, F., *La Mancha. Transformaciones de un espacio rural*, Biblioteca Añil, Celeste, Madrid, 2001.
- PILLET F. Y PLAZA, J., *Lecciones de Desarrollo Rural. Una aproximación formativa desde y para Castilla - La Mancha*, CEDERCAM, Ciudad Real, 2001.
- PORTELA SANDOVAL, F. J., *El palacio de Buena vista*, Ministerio del Ejercito, Madrid, 1996.
- RAMÍREZ ARELLANO, R., *Catálogo de artífices de Toledo, 1920*, [Edición facsimil, Diputación de Toledo, 2002].

REMIE CONSTABLE, O., *Comercio y comerciantes en la España musulmana. La reordenación comercial de la Península Ibérica del 900 al 1500*, Omega, Barcelona, 1997.

SÁNCHEZ FERRER, J. Y CANO VALERO, J., *La manufactura textil en Chinchilla durante el siglo XV, según algunas ordenanzas de la ciudad*, Inst. de estudios albacetenses, C.S.I.C., Albacete, 1982.

SANTOS, M., *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*, Ariel, Barcelona, 2000.

SEMPERE GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid. Imprenta Real, 1788. [Facsimil, MAXTOR, 2005]

SESEÑA DÍEZ, N., *La cerámica popular en Castilla la Nueva*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

SCHAFF, A., *Lenguaje y Conocimiento*. México, Grijalbo, 1967.

UTA, GROSENICK., (Edit) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Madrid, 2001.

VÁZQUEZ BARQUERO, A., *Desarrollo local. Una estrategia de creación de empleo*, Pirámide, Madrid, 1988.

VÁZQUEZ BARQUERO, A., *Desarrollo, redes e innovación*, Pirámide, Madrid, 1999.

VILLAFRAÑE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide, Madrid, 1985.

V.V.A.A., *Foro del Patrimonio Histórico*, Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994.

V.V.A.A., *Caminos de Guadalupe. Guadalupe en Madrid*, Tecnigraf, Badajoz. 2008.

WOLFE, T., *¿quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*, Anagrama, Barcelona, 1988.

METODOLOGÍA CUALITATIVA, SISTEMAS PRODUCTIVOS LOCALES, MEDIOS INNOVADORES Y REDES.

DELGADO, J.M. Y GUTIÉRREZ, J., (coords.) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Síntesis, Madrid. 1995.

GARCÍA BALLESTEROS, A., (coord.) *Métodos y técnicas cualitativas en geografía social*. Oikos-Tau, Barcelona. 1998.

HOUSSEL, J. P., *De la industria rural a la economía sumergida*, Instituto Alfonso el Magnánimo, Valencia. 1985.

LOPEZ PINTOR, R., *Sociología Industrial*, Alianza Universidad, ed. 28, 1986.

ORTÍZ ECHAGÜE, J., *España. Tipos y trajes*, Ortiz Echagüe, Ortiz Echagüe, Madrid, 1971.

- *España Mística*. Ortiz Echagüe, Madrid, 1943.

PÉREZ BUENO, L., *Miscelánea de las antiguas artes decorativas españolas*, Madrid, 1941.

TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R., *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós, Barcelona, 2ª ed. 1996.

VALLÉS M.S., *Técnicas cualitativas de investigación*. Síntesis, Madrid. 1997.

PUJADAS RÚBIES, R., *Ordenación y planificación territorial*. "Serie Espacios y Sociedades" Síntesis. Madrid. 1998.

VÁZQUEZ BARQUERO, A., *Desarrollo, redes e innovación*, Pirámide, Madrid. 1999.

BIBLIOGRAFIA DE TEJIDOS

CANO Y HOLMEDILLA, J., *Colección de trajes de España. Tanto antiguos como modernos*, Turner, Madrid, 1988.

COMBA, M., *España. Trajes regionales*, Al y Mar, Madrid, 1997.

DÁVILA CORONA, R., DURAN, PUJOL, M. Y GARCIA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Junta de Castilla León, Salamanca, 2004.

FALKE, O. V., *Historia del Arte del Tejido*, Madrid, 1922.

FRANCH BENABENT, R., *La sedería valenciana y el reformismo borbónico*, Institución alfonso el magnanimo, Valencia, 2000.

GILLOW, J. y SENTANCE, B., *Tejidos del mundo*, Nerea, Guipúzcoa, 2000.

HERRÁEZ LOZANO, F., *Orden y modo de vestir el traje de Lagartera*, Diputación de Toledo, Toledo, 2000.

IZQUIERDO BENITO, R., *La industria textil en Toledo en el siglo XV*, O.C. de la Caja Toledo, Toledo, 1989.

IPARAGUIRRE, E. y DÁVILA, C. *Real fábrica de tapices*, Madrid, 1971.

LEWIS, E., *La novelesca historia de los tejidos*, Aguilar, Madrid, 1959.

MARTÍN-PEÑATO LARZARÓ, M. J., *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Caja de Ahorros Provincial, Toledo, 1980.

MADURELL Y MARIMÓN, J. M. *El arte de la seda en Barcelona entre judíos y conversos (notas para su historia)*, Sefarad, Barcelona, 1965.

MARÍN, M., (editora). *Tejer y vestir. De la Antigüedad al Islam*, C.S.I.C., Madrid, 2001.

MOTA GÓMEZ-ACEBO, A. DE LA., *Tejidos artísticos de Toledo. Siglos XVI al XVIII*, Caja de Ahorros Provincial, Toledo, 1980.

OLIVARES GALVA, P., *El cultivo y la industria de la seda en Murcia en el siglo XVIII*, Academia de Alfonso X el Sabio, Murcia, 1976.

PUIGGARI, J., *Historia e iconografía del Traje*, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1886 [ed. Facsimil Maxtor. Valladolid. 2008].

RODRÍGUEZ RIVAS, M., *Trajes de España*, Luis de Caralt, Barcelona, 1958.

SÁNCHEZ CANTON, E.J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, C.S.I.C, 1923.

SANTOS ISERN, M., *Cara y cruz de la sedería valenciana (siglos XVIII-XIX)* Diputación Provincial, Valencia, 1981.

BIBLIOGRAFIA DE BORDADOS, ENCAJES Y ETNOGRAFÍA.

ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI al XIX)*, Ars Hispaniae, tomo XX, Plus Ultra, Madrid, 1975.

BAROJA DE CARO, C., *El encaje en España*, Barcelona, Labor, 1933.

BERNIZ, C., *Indumentaria medieval española*, C.S.I.C., Madrid, 1956.

BONET CORREA, A., (coord.) *Historia de las artes aplicadas y decorativas en España*, Cátedra, Madrid, 1982.

BOSSERT, H., *Arte popular en Europa: tejidos, alfombras y bordados*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956.

CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Sarpe, Madrid, 1985.

CORRADO MALTESE, (Coord.), *Las técnicas artísticas*, Cátedra, Madrid, 1973.

DENAMUR, I., *Broderies. Marocaines*, Flammarion, Milan, 2003.

EISMAN LASAGA, M.C., *El arte del bordado en Granada: Siglos XVI al XVIII*, Universidad de Granada, Granada, 1989.

FARCY, DE., *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*, Angers, 1890.

FLORIANO CUMBREÑO, A.C., *El bordado*, Alberto Martín, Barcelona, 1942.

GARCIA RODRÍGUEZ, S., *Los Bordados de Guadalupe. Estudio Histórico-artístico*, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Cáceres, 2006.

GONZÁLEZ MENA, M.A., *Catálogo de bordados*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1974.

- *Catálogo de encajes*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1976.
- *Colección Pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*, UCM, Madrid, 1994.
- *Museo de Cáceres. Sección de Etnografía*. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1976.

GORDON CHILDE, V., *Los orígenes de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1978.

HALL, E., *Más allá de la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

HARDOUIN-FUGIER, E., BERTHOD, B. y CHAVENT-FUSARO, M., *Les etoffes. Dictionnaire historique*, Les éditions de l'amateur, Paris, 1994.

HOYOS SÁNCHEZ, N., *Bordados y Encajes*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1953.

IRADIEL, P. IGUAL, D. NAVARRO G. y APARICI, J., *Oficios artesanales y comercio en Castelló de la Plana (1371-1527)*, Castellón, Fundación Dávalos-Fletcher, 1995.

- LEFEBURE, E. H.**, *Historia del bordado y del encaje*, (traducción del libro *La broderie et la dentelle*, Paris 1884), España editorial, Madrid.
- LEHNERT, G.**, *Las artes industriales*, vols. I y II, Labor, Barcelona, 1930.
- LÓPEZ MOLINA, M.**, *Bordadores jienenses del siglo XVII*, Jaén, 1993.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.**, *El Arte del Bordado y del Tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, UM, Murcia, 1999.
- RAVENTÓS VENTURA, A. y M.**, *Puntas*, Diputación de Barcelona, Barcelona, 1967.
- SEGURA LACOMBA, M.**, *Bordados populares españoles*, C.S.I.C., Madrid, 1949.
- SERRANO FATIGATI. E.**, *Manga grande del Corpus de Toledo*, en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1903.
- SIN AUTOR.**, *El arte del Bordado y los bordadores célebres*, La España Editorial, Madrid.
- STANILAND, K.**, *Artesanos Medievales. Bordadores*, Akal, Madrid, 2000.
- STAPLEY, M.**, *Tejidos y bordados españoles*, Voluntad, Madrid, 1924.
- TURMO, I.**, *Bordados y bordadores sevillanos. Siglos XVII a XVIII*, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1955.
- VILLANUEVA, A.**, *Los ornamentos sagrados en España*, Labor, Barcelona, 1935.
- V.V.A.A.**, *Guía esencial del Bordado*, Edimat, Madrid, 2005.
- V.V.A.A.**, *Trois siècles de dentelles*, Musees Royaux d'art et d'histoire Bruxelles, Bruxelles, 1987.

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS, ACTAS, CONGRESOS, SIMPOSIOS.

- AINAUD DE LASARTE, J.** *Modelos de capas pluviales toledanas en el Museo de Barcelona*, en Toletum, nº 69, 70, 71, Toledo, 1959.
- AGREDA PINO, A.M.**, *Estado de la cuestión, fuentes y metodologías para el estudio de los ornamentos de las iglesias zaragozanas*, en la revista Artigrama, nº 10, Zaragoza, 1993
- BARRENO SEVILLA, M.L.**, *Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII*, en revista Archivo Español de Arte, nº 187, Tomo 47, C.S.I.C., Madrid, 1974.
- *Los cuadros bordados de la casita del Príncipe de El Escorial*, en la revista Reales Sitios, nº 39, Patrimonio Nacional, Madrid, 1974.
 - *El bordado de los uniformes en la Corte de Carlos IV y María Luisa*, en la revista Reales Sitios, nº 42 Patrimonio Nacional, Madrid, 1974.
 - *Casita del Príncipe de El Pardo. Gabinete de las Fábulas*, en la revista Reales Sitios, nº 44, Patrimonio Nacional, Madrid, 1975.
 - *Doseles bordados para la Corona española en el siglo XVIII*, en la revista Reales Sitios, nº 60, Patrimonio Nacional, Madrid, 1979.

BENITO, P., *Camille Pernon y el tocador de la reina María Luisa, en Reales Sitios*, nº 116, Madrid, 1993.

BLANCO FREJEIRO, A., *Mitología de las procesiones. Antecedentes paganos de las procesiones cristianas*, en Boletín de la Real Academia de la historia, tomo C1-XXXII, Madrid, 1985.

BRYDEN, J., *Nuevas perspectivas para la Europa rural: Tendencias globales y respuestas locales*, en Magazine del Observatorio Europeo, nº 18, AEIDL, 1998.

BRYDEN, J., *¿Declive? ¿Qué declive?: El renacimiento demográfico ya se percibe en muchos territorios rurales*, en Magazine del Observatorio Europeo, nº 22, AEIDL, 2000.

EISMAN LASAGA, C., *El arte del bordado en Granada: siglos XVI al XVIII*, Granada, en Cuadernos de arte, nº 17, Universidad de Granada, Granada, 1986.

CABRE AGUILO, J., *El retablo bordado de Don Pedro de Montoya, obispo de Osma*, en Archivo Español de Arte, C.S.I.C., tomo V, Madrid, 1929.

CALATRAVA, A. y MELERO, A., *La Política de Desarrollo Rural Integrado en la Unión Europea: viejos enfoques y nuevas tendencias*, en Estudios Geográficos, tomo LX, nº 237, (oct.-dic), 1999.

CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., *Noticias sobre artífices bordadores en la Rioja. Finales siglo XVI primer tercio siglo XVII*, en Anales de Historia del Arte, (Homenaje al profesor José María de Azcárate y Ristori), volumen 4, UCM, Madrid, 1993.

CANTO, C., *Nuevos conceptos y nuevos indicadores de competitividad territorial para las áreas rurales*, en Anales de Geografía de la Universidad Complutense, nº 2, UCM, Madrid, 2000.

CANTO, C. y CASABIANCA, F. DE., (Coords), *Innovación tecnológica en la industria de la confección en la Comarca de Talavera de la Reina (Toledo)*, en Innovación y desarrollo en Áreas rurales. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Madrid, 1996.

CARAVACA, I., *Los nuevos espacios emergentes*, en Revista de Estudios Regionales, nº 50, Universidades de Andalucía, Sevilla, 1998.

CARAVACA, I., *Los nuevos espacios emergentes*, en Actas del XV Congreso de Geógrafo, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2001.

CASTÁN, A., *Los gremios artístico-industriales madrileños en el siglo XVIII en la revista Villa de Madrid*, nº 87, Museo municipal de Madrid, Madrid, 1986.

- *Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII*, en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma, vol. IV, Madrid, 1992.
- *El bordado áulico en el Madrid del siglo XVIII: técnicas y estilos*, en la revista Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 56, Zaragoza, 1994.

CEÑA DELGADO, F., *Transformaciones del mundo rural y políticas agrarias*, en Estudios Agrosociales, nº 162, Ministerio de Agricultura, Madrid, 1992.

CELADA, F. y MÉNDEZ, R., *Difusión metropolitana de la industria y efecto frontera en la Comunidad de Madrid*, en Economía y Sociedad, nº 11, Madrid, 1994.

CLIMENT, E., *Sistemas productivos locales y distritos industriales: el caso de España*, en Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, n° 24, Madrid, 1997.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Noticias de un pontifical bordado para Fernando VI*, en Archivo Español de Arte y Arqueología, Instituto de Historia del C.S.I.C., Madrid, 1934.

DURÁN SAMPERE, A., *Bordadores en la corte del siglo XV*, en Boletín de la Real Academia de Buenas Letras Barcelonesas, tomo XXVI, Barcelona, 1956.

ECHALECU, J.M., *Los talleres reales de ebanistería, bronce y bordados*, en Archivo Español de Arte, n° 109, Madrid, 1955.

EISMAN LASAGA, M.C., *Introducción al estudio del arte del bordado en Jaén: Sus manifestaciones en la Catedral*, en Boletín del Instituto de Estudios giennenses, n° 123, Jaén, 1985.

- *El arte del bordado granadino durante los siglos XIX y XX*, en Cuadernos de Arte, n° 17, Granada, 1986.
- *El bordado artístico en Granada: promotores, artistas, sistemas de contratación y proceso de realización de las obras, Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, En Actas del VII Congreso del C.E.H.A, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

FURIÓ, E. *Desarrollo territorial y procesos de innovación: los "milieux innovateurs"*, en la revista Ciudad y Territorio, Estudios Territoriales", vol. XXVIII, n° 110, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1996.

GARCÍA CUESTA, T., *Bordadores palentinos*, en Boletín del Seminario de Arte Arqueología, tomo 34-35, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1969.

GARCÍA FERRANDO, M., IBÁÑEZ, J. y ALVIRA, F., *Análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. (GARCÍA FERRANDO, M., en La encuesta, Alianza Universidad, Madrid, 1986.

GARCÍA GÓMEZ, E. *Tejidos, Ropas y Tapicería en los Anales de Al Hakam II, por Isa Razi*, en Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo CLXVI, Madrid, 1970.

GONZÁLEZ, M.J. y GARCÍA PALOMARES, J.C. *Fuentes documentales sobre Desarrollo Local*, en Anales de Geografía de la Universidad Complutense, n° 18, UCM, Madrid, 1998.

GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *Apuntes que pueden servir de historia del bordado de imaginería en Granada*, en revista Liceo de Granada, tomo VI, Granada, 1874.

HERRERO GARCÍA, M., *Los Buratos. Una familia textil de la antigua sedería española*, en revista Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Madrid, 1945.

HERRERO PRIETO, L.C. y PEDROSA SANZ, R., *Localización industrial y sistema de ciudades en las regiones interiores de España*, en Información Comercial Español, n° 762, Ministerio de Economía y Hacienda, Madrid, 1997.

LÓPEZ CASTÁN, A., *Noticias sobre el Arte de bordadores en la Corte de Felipe II*, en IX jornadas de arte. El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II" C.S.I.C., Madrid, 1999.

LÓPEZ FERREIRO, A., *Bordados y bordadores de Santiago*, en Galicia Histórica, tomo I, Santiago de Compostela, 1902.

MAPA, (Coord.) *El futuro del mundo rural*, en Comunicación de la Comisión de las C.C.E.E. al Consejo y al Parlamento, Documento 7957/88, Madrid, 1992.

MECHA, R., *Fuentes cualitativas de información para la geografía industrial en el espacio rural*, en Actas de las VII Jornadas de Geografía Industrial, Zaragoza, 2001.

MÉNDEZ, R., *Sistemas productivos locales y políticas de desarrollo rural*, en Revista de Estudios Regionales, nº 39. Universidades de Andalucía, Sevilla, 1994.

MÉNDEZ, R., *El uso de entrevistas semi-estructuradas en los estudios sobre sistemas productivos locales y medios de innovación*, en Actas de las VIII Jornadas de Geografía Industrial, Zaragoza, 2001.

MÉNDEZ, R. y RODRÍGUEZ MOYA, J., *Procesos de industrialización periférica y espacios emergentes en Castilla - La Mancha*, en la revista Anales de Geografía de la Universidad Complutense, nº 18, 1998.

MONTEVERDE, J.L., *El Museo de telas medievales del Real Monasterio de las Huelgas*, en Boletín Comisión de Monumentos de Burgos, Burgos, 1949.

MÉNDEZ, R. y MECHA, R., *Transformaciones de la industria española en el contexto de la globalización* en Anales de Geografía de la Universidad Complutense, nº 21. UCM, Madrid, 2001.

OBSERVATORIO EUROPEO LEADER, (Edit.), *Guía metodológica para el análisis de las necesidades locales de innovación*, AEIDL, 1996.

OBSERVATORIO EUROPEO LEADER, (Edit.), *Innovación y desarrollo rural*, en Serie Informes, nº 2, AEIDL, 1997.

OBSERVATORIO EUROPEO LEADER., *Competitividad de los territorios rurales a escala global*, en Cuaderno de la Innovación nº 6, fas. 5, AEIDL, 2001.

PARTEARROYO LACABA, C., *Bordados heráldicos medievales*, en la revista Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Vol. VIII/2, 2004 (separata).

PÉREZ BUENO, L., *Fábricas de tejidos de seda, oro y plata de Valencia*, su relación con los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Años 1753, 1754 y 1755 en la revista Archivo Español de Arte, C.S.I.C. tomo XVIII, Madrid, 1946.

- *Los tejidos de seda en los siglos XVII y XVIII*, en la revista de las Artes y los Oficios, Madrid, 1948.

PÉREZ-VILLAMIL Y GARCÍA, M., *La tradición indígena en la historia de nuestras artes industriales*, Madrid, [Discurso Academia], 1907.

QUINTANILLA, M., *Datos documentales de bordadores segovianos*, en Estudios Segovianos, nº 6, 1954.

REVIRIEGO, M.A., *Historia de los bordados de Lagartera*. En la revista Cuaderna nº 3 Talavera de la Reina, 1995

RIVERA MANESCAU, S., *El primer terciopelo español*, en la revista Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, tomo XVIII, Valladolid, 1952.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, J.L., *Sistemas productivos locales en la Península Ibérica: cinco temas de debate*, en *Anales de Geografía*, UCM, nº 19, 1999.

SANCHÍS RIVERA, J., *El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV* (Separata) en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XXXVI, Madrid, 1917.

SANCHO, J.L., *Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: Rococó y motivos chinescos en los palacios reales*, en *Reales Sitios* nº 117, Madrid, 1993.

TURMO, I., *La capa del emperador Carlos V, de Santiago de Sevilla*, en *Archivo Español de Arte*, tomo XXV, Madrid, 1952.

- *Algunos bordados del Museo Lázaro Galdiano*, en revista *Goya*, nº 33, Madrid, 1959.

VÁZQUEZ BARQUERO, A., *Áreas rurales españolas con capacidad de industrialización endógena*, en *Industrialización en áreas rurales*, (Simpusium en áreas rurales), Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987.

V.V.A.A., *Catálogo Lagartera Indumentaria y Labores tradicionales*, A.P.a.L.L.

BIBLIOGRAFIA DE CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

CASAMAR, M., *Las artes suntuarias en Carlos III y la Ilustración*, en *Catálogo Exposición*, Ministerio de Cultura, Barcelona, 1988.

COSSIO, M.B., *Elogio del arte popular*, en *catálogo de la Exposición de bordados y encajes*, Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1913.

D. DODDS, JERRILYNN., (Coord.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Viso, Madrid, 1992.

Ecos de hilos, texturas del tiempo Kapa, fibra viva Instituto Francés, Madrid, 2004.

JORGE ARAGONESES, M., *La exposición de tejidos antiguos del Museo Arqueológico de Toledo*. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXV, Madrid, 1958.

FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA ARTESANÍA, (Coord.), *La artesanía en el año del Diseño '03. Pasado, presente - presente, pasado*, Ministerio de Industria Valencia, 2003.

IFEMA, *La Piña. El tejido del paraíso*, Madrid vive la Moda, Madrid, 2005.

MARQUÉS DE VALVERDE, *Catálogo de la exposición de lencera y encajes españoles del siglo XVI al XIX*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1915.

MOLERO PINTADO, A., *Catálogo de la exposición la educación en la España del siglo XX. Primer Centenario de la Creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas artes*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2001.

MORÁN SUÁREZ, I. *Catálogo de la exposición Hilos de Esplendor. Tapices del Barroco*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2008.

MORRAL I ROMEU, E., (Coord.), *Egipto. Entre el sol y la Mitja lluna*, Museo textil, Barcelona, 1999.

RIAÑO, J., (Coord.), *Robert y Sonia Delaunay, Exposición Internacional de Artes y Técnicas de país*, Bancaja, 2002.

VILLALPANDO, M. Catálogo de la exposición de bordados en Segovia, Estudios Segovianos, tomo XIII, Segovia, 1961.

V.V.A.A. *Artes textiles populares y eruditas*, Instituto leones de Cultura, Diputación de León.

V.V.A.A., (Coord.), *Artesanía y diseño '04. 100 propuestas para el nuevo milenio*, Ministerio de Industria, Valencia, 2003.

V.V.A.A. *Campomanes y su tiempo*, **LÓPEZ MERÁS, R., BEGUIRISTAIN BARRIENTOS, M. Y GÓMEZ MOSQUETA, B.**, (COOR) Fundación Santander Central Hispano, Cajastur, Correos y Telégrafos, Madrid (4 marzo -11 mayo), 2003.

BIBLIOGRAFIA DE TESIS

ALCAYDE MIRANDA, R., *La industria sedera y el colegio del Arte Mayor de la seda*, Madrid-Valencia, 1949.

GARCÍA COLORADO, C. *Bordados y bordadores de Toledo. Siglo XVI-XX*, UCM, 1989.

ROMÁN ASUREY, M^a. C., *Bordados marroquíes*, UCM, 1958.

BELTRÁN TAMAYO, A., *Dibujos preparatorios de ornamentos, paños e insignias litúrgicas. Realizados para el taller de bordados del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, UCM, 2000.

OTRAS FUENTES ESPECÍFICAS

Informes y leyes

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Informe 01/08 del Consejo Social de Castilla - La Mancha. Sobre el Plan de Ordenación y Promoción de la Artesanía de Castilla - La Mancha. Aprobado en Pleno el 21 de Mayo de 2008.

Principales direcciones de internet

Catastro del Marqués de la Ensenada: www.mcu.es/archivos/CE/PARES.html

Federación de Empresarios de Economía Social: www.fecmes.es

Federación Empresarial Toledana (FEDETO): www.fedeto.es

Federación Española de Empresas de la Confección: www.fedecon.es

Federación Española de Industrias de la Madera: www.feim.org

Manual de la Innovación de la Red de Información y Asesoramiento Tecnológico Local de Castilla - La Mancha: www.innovared.net/manual.htm

Plan Regional de Innovación de Castilla - La Mancha (PRICAMAN): www.iccm.es/industri/pricaman, www.innovared.net/pricaman.htm

Red de Centros de Desarrollo Rural de Castilla - La Mancha (CEDERCAM): www.redr.es/gruooos/CEDERCAM.htm

Red de Información y Asesoramiento Tecnológico Local de Castilla - La Mancha (INNOVARED): www.innovared.net

Red Española de Desarrollo Rural (REDR): www.redr.es

ABREVIATURAS

A.P.MO. Archivo particular de Moratalla.

A.H.P.M. Archivo Histórico Provincial de Murcia

A.P.A.M. Archivo Parroquial de la Asunción de Moratalla.

A.C.M. Archivo de la Catedral de Murcia.

A.P.S.B.S.M.M. Archivo Parroquial de San Bartolomé y Santa María de Murcia.

A.P.S.P.A. Archivo Parroquial de San Pedro de Murcia.

A.P.S.N.S.C.M. Archivo Parroquial de San Nicolás y Santa Catalina de Murcia.

Prot. Protocolo.

Leg. Legajo.

Sig. Signatura

F. Folio

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO II



**DISEÑO Y DIBUJO TEXTIL: DIFERENCIAS
ENTRE INDUSTRIA Y ARTE APLICADO.**

TESIS PRESENTADA POR

MARÍA GUADALUPE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

ANEXO

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA:

ILMA. SRA. DOÑA ROSA MARÍA GARCERÁN PIQUERAS

Madrid, 2009

ÍNDICE

MUESTREO DE ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Se ha estructurado de forma que permite la comparación entre los distintos sistemas de clasificación de tipologías textiles, teniendo en cuenta:

- Dibujos y diseños
- Encajes
- Bordados tramados
- Bordados dibujados
- Lagartera

DIBUJOS Y DISEÑOS



dadoado rosario 4466.bmp



deschilado rosario 4459.bmp



dibujo rosario 4470.bmp



dibujo rosario 4448.bmp



dibujo rosario 4467.bmp



dibujo rosario 4468.bmp



dibujo rosario 4469.bmp



dibujo rosario 4471.bmp



dibujo rosario 4472.bmp



dibujo rosario 4473.bmp



dibujo rosario 4474.bmp



dibujo rosario 4475.bmp



dibujo rosario 4476.bmp



dibujo rosario 4477.bmp



dibujo rosario 4478.bmp



dibujo rosario 4479.bmp



dibujo rosario 4480.bmp



dibujo rosario 4481.bmp



dibujo rosario 4482.bmp



dibujo rosario 4483.bmp



dibujo rosario 4484.bmp



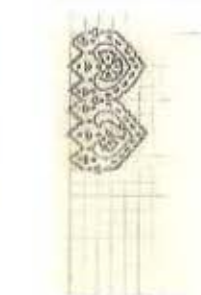
dibujo rosario 4485.bmp



dibujos 4981.bmp



dibujos 4982.bmp



dibujos 4983.bmp



dibujos 4984.bmp



dibujos 4985.bmp



dibujos lorentza 5534.bmp



dibujos lorentza 5535.bmp



dibujos lorentza 5536.bmp



dibujos lorentza 5537.bmp



dibujos lorentza 5538.bmp



dibujos lorentza 5539.bmp



dibujos lorentza 5540.bmp



dibujos lorentza 5541.bmp



dibujos lorentza 5542.bmp



dibujos lorentza 5543.bmp



dibujos lorentza 5544.bmp



dibujos lorentza 5545.bmp



dibujos lorentza 5546.bmp



dibujos lorentza 5547.bmp



dibujos lorentza 5548.bmp



dibujos lorentza 5549.bmp



dibujos lorentza 5550.bmp



dibujos lorentza 5551.bmp



dibujos lorentza 5552.bmp



dibujos lorentza 5553.bmp



dibujos lorentza 5554.bmp



dibujos lorentza 5555.bmp



dibujos lorentza 5556.bmp



dibujos lorentza 5557 b.bmp



dibujos lorentza 5557.bmp



dibujos lorentza 5558.bmp



dibujos lorentza 5559.bmp



dibujos lorentza 5560.bmp



dibujos lorentza 5561.bmp



dibujos lorentza 5562.bmp



dibujos lorentza 5563.bmp



dibujos lorentza 5564.bmp



dibujos lorentza 5565.bmp



dibujos lorenza 5584.bmp



dibujos lorenza 5585.bmp



dibujos lorenza 5586.bmp



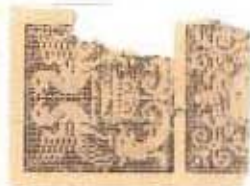
dibujos lorenza 5587.bmp



dibujos lorenza 5588.bmp



dibujos lorenza 5589.bmp



dibujos lorenza 5590.bmp



dibujos lorenza 5591.bmp



dibujos lorenza 5592.bmp



dibujos lorenza 5593.bmp



dibujos lorenza 5594.bmp



dibujos lorenza 5595.bmp



dibujos lorenza 5596.bmp



dibujos lorenza 5597.bmp



dibujos lorenza 5598.bmp



dibujos lorenza 5599.bmp



dibujos lorenza 5600.bmp



dibujos lorenza 5601.bmp



dibujos lorenza 5602.bmp



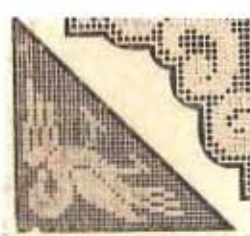
dibujos lorenza 5603.bmp



dibujos lorenza 5604.bmp



dibujos lorenza 5605.bmp



dibujos lorenza 5606.bmp



dibujos lorenza 5607.bmp



dibujos lorenza 5608.bmp



dibujos lorenza 5609.bmp



dibujos lorenza 5610.bmp



dibujos lorenza 5611.bmp



dibujos lorenza 5612.bmp



dibujos lorenza 5613.bmp



dibujos lorenza 5719 bmp



dibujos lorenza 5720.bmp



dibujos lorenza 5721 bmp



dibujos lorenza 5722 bmp



dibujos lorenza 5723.bmp



dibujos lorenza 5724 bmp



dibujos lorenza 5725.bmp



dibujos lorenza 5726 bmp



dibujos lorenza 5727 bmp



dibujos lorenza 5728.bmp



dibujos lorenza 5729.bmp



dibujos lorenza 5730.bmp



dibujos lorenza 5731.bmp



dibujos lorenza 5732.bmp



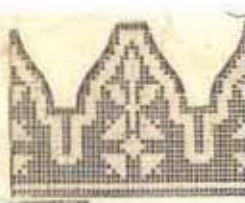
dibujos lorenza 5733.bmp



dibujos lorenza 5734.bmp



dibujos lorenza 5735.bmp



dibujos lorenza 5736.bmp



dibujos lorenza 5737.bmp



dibujos lorenza 5738.bmp



dibujos lorenza 5739.bmp



dibujos lorenza 5740.bmp



dibujos lorenza 5741.bmp



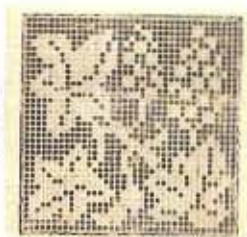
dibujos lorenza 5742.bmp



dibujos lorenza 5743.bmp



dibujos lorenza 5744.bmp



dibujos lorenza 5745.bmp



dibujos lorenza 5746.bmp



dibujos lorenza 5747.bmp



dibujos lorenza 5748.bmp



dibujos lorentza 5700.bmp



dibujos lorentza 5701.bmp



dibujos lorentza 5702.bmp



dibujos lorentza 5703.bmp



dibujos lorentza 5704.bmp



dibujos lorentza 5705.bmp



dibujos lorentza 5706.bmp



dibujos lorentza 5707.bmp



dibujos lorentza 5708.bmp



dibujos lorentza 5709.bmp



dibujos lorentza 5710.bmp



dibujos lorentza 5711.bmp



dibujos lorentza 5712.bmp



dibujos lorentza 5713.bmp



dibujos lorentza 5714.bmp



dibujos lorentza 5715.bmp



dibujos lorentza 5716.bmp



dibujos lorentza 5717.bmp



dibujos lorentza 5718.bmp



dibujos lorentza 5750.bmp



dibujos lorentza 5751.bmp



dibujos lorentza 5752.bmp



dibujos lorentza 5753.bmp



dibujos lorentza 5754.bmp



dibujos lorentza 5755.bmp



dibujos lorentza 5756.bmp



dibujos lorentza 5757.bmp



dibujos lorentza 5758.bmp



dibujos lorentza 5759.bmp



dibujos lorentza 5760.bmp



dibujos lorena 5761.bmp



dibujos lorena 5762.bmp



dibujos lorena 5763.bmp



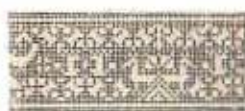
dibujos lorena 5764.bmp



dibujos lorena 5765.bmp



dibujos lorena 5766.bmp



dibujos lorena 5767.bmp



dibujos lorena 5768.bmp



dibujos lorena 5769.bmp



dibujos lorena 5770.bmp



dibujos lorena 5771.bmp



dibujos lorena 5772.bmp



dibujos lorena 5773.bmp



dibujos lorena 5774.bmp



dibujos lorena 5775.bmp



dibujos lorena 5776.bmp



dibujos lorena 5777.bmp



dibujos lorena 5778.bmp



dibujos lorena 5779.bmp



dibujos lorena 5780.bmp



dibujos lorena 5781.bmp



dibujos lorena 5782.bmp



dibujos lorena 5783.bmp



dibujos lorena 5784.bmp



dibujos lorena 5785.bmp



dibujos lorena 5786.bmp



dibujos lorena 5787.bmp



sabana carmen 4673.bmp



tie Petra y Juan 4899.bmp



dibujos lorentza 5670.bmp



dibujos lorentza 5671.bmp



dibujos lorentza 5672.bmp



dibujos lorentza 5673.bmp



dibujos lorentza 5674.bmp



dibujos lorentza 5675.bmp



dibujos lorentza 5676.bmp



dibujos lorentza 5677.bmp



dibujos lorentza 5678.bmp



dibujos lorentza 5679.bmp



dibujos lorentza 5680.bmp



dibujos lorentza 5681.bmp



dibujos lorentza 5682.bmp



dibujos lorentza 5683.bmp



dibujos lorentza 5684.bmp



dibujos lorentza 5685.bmp



dibujos lorentza 5686.bmp



dibujos lorentza 5687.bmp



dibujos lorentza 5688.bmp



dibujos lorentza 5689.bmp



dibujos lorentza 5690.bmp



dibujos lorentza 5691.bmp



dibujos lorentza 5692.bmp



dibujos lorentza 5693.bmp



dibujos lorentza 5694.bmp



dibujos lorentza 5695.bmp



dibujos lorentza 5696.bmp



dibujos lorentza 5697.bmp



dibujos lorentza 5698.bmp



dibujos lorentza 5699.bmp



dibujos lorentza 5842 bmp



dibujos lorentza 5843 bmp



dibujos lorentza 5844 bmp



dibujos lorentza 5845 bmp



dibujos lorentza 5846 bmp



dibujos lorentza 5847 bmp



dibujos lorentza 5848 bmp



dibujos lorentza 5849 bmp



dibujos lorentza 5850 bmp



dibujos lorentza 5851 bmp



dibujos lorentza 5852 bmp



dibujos lorentza 5853 bmp



dibujos lorentza 5854 bmp



dibujos lorentza 5855 bmp



dibujos lorentza 5856 bmp



dibujos lorentza 5857 bmp



dibujos lorentza 5858 bmp



dibujos lorentza 5859 bmp



dibujos lorentza 5860 bmp



dibujos lorentza 5861 bmp



dibujos lorentza 5862 bmp



dibujos lorentza 5863 bmp



dibujos lorentza 5864 bmp



dibujos lorentza 5865 bmp



dibujos lorentza 5866 bmp



dibujos lorentza 5867 bmp



dibujos lorentza 5868 bmp



dibujos lorentza 5869 bmp



dibujos lorentza 5870 bmp



dibujos lorentza 5871 bmp



dibujos lorentza 5998.bmp



dibujos lorentza 5999.bmp



dibujos lorentza 6000.bmp



dibujos lorentza 6001.bmp



dibujos lorentza 6002.bmp



dibujos lorentza 6003.bmp



dibujos lorentza 6004.bmp



dibujos lorentza 6005.bmp



dibujos lorentza 6006.bmp



dibujos lorentza 6007.bmp



dibujos lorentza 6008.bmp



dibujos lorentza 6009.bmp



dibujos lorentza 6010.bmp



dibujos lorentza 6011.bmp



dibujos lorentza 6012.bmp



dibujos lorentza 6013.bmp



dibujos lorentza 6014.bmp



dibujos lorentza 6015.bmp



dibujos lorentza 6016.bmp



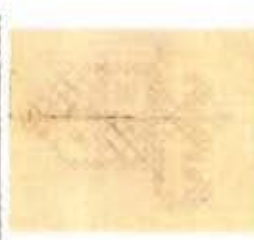
dibujos lorentza 6017.bmp



dibujos lorentza 6018.bmp



dibujos lorentza 6019.bmp



dibujos lorentza 6020.bmp



dibujos lorentza 6021.bmp



dibujos lorentza 6022.bmp



dibujos lorentza 6023.bmp



dibujos lorentza 6024.bmp



dibujos lorentza 6025.bmp



dibujos lorentza 6026.bmp



dibujos lorentza 6027.bmp



dibujos lorenza 5878 bmp



dibujos lorenza 5879 bmp



dibujos lorenza 5880 bmp



dibujos lorenza 5881 bmp



dibujos lorenza 5882 bmp



dibujos lorenza 5883 bmp



dibujos lorenza 5884 bmp



dibujos lorenza 5885 bmp



dibujos lorenza 5886 bmp



dibujos lorenza 5887 bmp



dibujos lorenza 5888 bmp



dibujos lorenza 5889 bmp



dibujos lorenza 5890 bmp



dibujos lorenza 5891 bmp



dibujos lorenza 5892 bmp



dibujos lorenza 5893 bmp



dibujos lorenza 5894 bmp



dibujos lorenza 5895 bmp



dibujos lorenza 5896 bmp



dibujos lorenza 5897 bmp



dibujos lorenza 5898 bmp



dibujos lorenza 5899 bmp



dibujos lorenza 5900 bmp



dibujos lorenza 5901 bmp



dibujos lorenza 5902 bmp



dibujos lorenza 5903 bmp



dibujos lorenza 5904 bmp



dibujos lorenza 5905 bmp



dibujos lorenza 5906 bmp



dibujos lorenza 5907 bmp



dibujos lorentza 5908 bmp



dibujos lorentza 5909 bmp



dibujos lorentza 5910 bmp



dibujos lorentza 5911 bmp



dibujos lorentza 5912 bmp



dibujos lorentza 5913 bmp



dibujos lorentza 5914 bmp



dibujos lorentza 5915 bmp



dibujos lorentza 5916 bmp



dibujos lorentza 5917 bmp



dibujos lorentza 5918 bmp



dibujos lorentza 5919 bmp



dibujos lorentza 5920 bmp



dibujos lorentza 5921 bmp



dibujos lorentza 5922 bmp



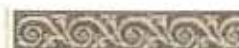
dibujos lorentza 5923 bmp



dibujos lorentza 5924 bmp



dibujos lorentza 5925 bmp



dibujos lorentza 5926 bmp



dibujos lorentza 5927 bmp



dibujos lorentza 5928 bmp



dibujos lorentza 5929 bmp



dibujos lorentza 5930 bmp



dibujos lorentza 5931 bmp



dibujos lorentza 5932 bmp



dibujos lorentza 5933 bmp



dibujos lorentza 5934 bmp



dibujos lorentza 5935 bmp



dibujos lorentza 5936 bmp



dibujos lorentza 5937 bmp



dibujos lorentza 5812.bmp



dibujos lorentza 5813.bmp



dibujos lorentza 5814.bmp



dibujos lorentza 5815.bmp



dibujos lorentza 5816.bmp



dibujos lorentza 5817.bmp



dibujos lorentza 5818.bmp



dibujos lorentza 5819.bmp



dibujos lorentza 5820.bmp



dibujos lorentza 5821.bmp



dibujos lorentza 5822.bmp



dibujos lorentza 5823.bmp



dibujos lorentza 5824.bmp



dibujos lorentza 5825.bmp



dibujos lorentza 5826.bmp



dibujos lorentza 5827.bmp



dibujos lorentza 5828.bmp



dibujos lorentza 5829.bmp



dibujos lorentza 5830.bmp



dibujos lorentza 5831.bmp



dibujos lorentza 5832.bmp



dibujos lorentza 5833.bmp



dibujos lorentza 5834.bmp



dibujos lorentza 5835.bmp



dibujos lorentza 5836.bmp



dibujos lorentza 5837.bmp



dibujos lorentza 5838.bmp



dibujos lorentza 5839.bmp



dibujos lorentza 5840.bmp



dibujos lorentza 5841.bmp



dibujado 8288 bmp



dibujos lorentza 5580 bmp



dibujos lorentza 6041 bmp



dibujos lorentza 6042 bmp



dibujos lorentza 6043 bmp



dibujos lorentza 6044 bmp



dibujos lorentza 6045 bmp



dibujos lorentza 6046 bmp



dibujos lorentza 6047 bmp



dibujos lorentza 6048 bmp



dibujos lorentza 6049 bmp



dibujos lorentza 6050 bmp



dibujos lorentza 6051 bmp



dibujos lorentza 6052 bmp



dibujos lorentza 6053 bmp



dibujos lorentza 6054 bmp



dibujos lorentza 6055 bmp



dibujos lorentza 6056 bmp



dibujos lorentza 6057 bmp



dibujos lorentza 6058 bmp



dibujos lorentza 6059 bmp



dibujos lorentza 6060 bmp



dibujos lorentza 6061 bmp



dibujos lorentza 6062 bmp



dibujos lorentza 6063 bmp



dibujos lorentza 6064 bmp



dibujos lorentza 6065 bmp



dibujos lorentza 6066 bmp



dibujos lorentza 6067 bmp



dibujos lorentza 6068 bmp



dibujos lorenza 5966 bmp



dibujos lorenza 5968 bmp



dibujos lorenza 5970 bmp



dibujos lorenza 5971 bmp



dibujos lorenza 5972 bmp



dibujos lorenza 5973 bmp



dibujos lorenza 5974 bmp



dibujos lorenza 5975 bmp



dibujos lorenza 5976 bmp



dibujos lorenza 5977 bmp



dibujos lorenza 5978 bmp



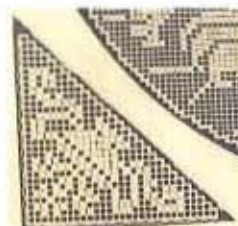
dibujos lorenza 5979 bmp



dibujos lorenza 5980 bmp



dibujos lorenza 5981 bmp



dibujos lorenza 5982 bmp



dibujos lorenza 5983 bmp



dibujos lorenza 5984 bmp



dibujos lorenza 5985 bmp



dibujos lorenza 5986 bmp



dibujos lorenza 5987 bmp



dibujos lorenza 5988 bmp



dibujos lorenza 5989 bmp



dibujos lorenza 5990 bmp



dibujos lorenza 5991 bmp



dibujos lorenza 5992 bmp



dibujos lorenza 5993 bmp



dibujos lorenza 5994 bmp



dibujos lorenza 5995 bmp



dibujos lorenza 5996 bmp



dibujos lorenza 5997 bmp



dibujos lorentza 6181.bmp



dibujos lorentza 6182.bmp



dibujos lorentza 6183.bmp



dibujos lorentza 6184.bmp



dibujos lorentza 6185.bmp



dibujos lorentza 6186.bmp



dibujos lorentza 6187.bmp



dibujos lorentza 6188.bmp



dibujos lorentza 6189.bmp



dibujos lorentza 6190.bmp



dibujos lorentza 6191.bmp



dibujos lorentza 6192.bmp



dibujos lorentza 6193.bmp



dibujos lorentza 6194.bmp



dibujos lorentza 6195.bmp



dibujos lorentza 6196.bmp



dibujos lorentza 6197.bmp



dibujos lorentza 6198.bmp



dibujos lorentza 6199.bmp



dibujos lorentza 6200.bmp



dibujos lorentza 6201.bmp



dibujos lorentza 6202.bmp



dibujos lorentza 6203.bmp



dibujos lorentza 6204.bmp



dibujos lorentza 6205.bmp



dibujos lorentza 6206.bmp



dibujos lorentza 6207.bmp



dibujos lorentza 6208.bmp



dibujos lorentza 6209.bmp



dibujos lorentza 6210.bmp



dibujos lorentza 6151.bmp



dibujos lorentza 6152.bmp



dibujos lorentza 6153.bmp



dibujos lorentza 6154.bmp



dibujos lorentza 6155.bmp



dibujos lorentza 6156.bmp



dibujos lorentza 6157.bmp



dibujos lorentza 6158.bmp



dibujos lorentza 6159.bmp



dibujos lorentza 6160.bmp



dibujos lorentza 6161.bmp



dibujos lorentza 6162.bmp



dibujos lorentza 6163.bmp



dibujos lorentza 6164.bmp



dibujos lorentza 6165.bmp



dibujos lorentza 6166.bmp



dibujos lorentza 6167.bmp



dibujos lorentza 6168.bmp



dibujos lorentza 6169.bmp



dibujos lorentza 6170.bmp



dibujos lorentza 6171.bmp



dibujos lorentza 6172.bmp



dibujos lorentza 6173.bmp



dibujos lorentza 6174.bmp



dibujos lorentza 6175.bmp



dibujos lorentza 6176.bmp



dibujos lorentza 6177.bmp



dibujos lorentza 6178.bmp



dibujos lorentza 6179.bmp



dibujos lorentza 6180.bmp



dibujos lorentza 6093.bmp



dibujos lorentza 6094.bmp



dibujos lorentza 6095.bmp



dibujos lorentza 6096.bmp



dibujos lorentza 6097.bmp



dibujos lorentza 6098.bmp



dibujos lorentza 6099.bmp



dibujos lorentza 6100.bmp



dibujos lorentza 6101.bmp



dibujos lorentza 6102.bmp



dibujos lorentza 6103.bmp



dibujos lorentza 6104.bmp



dibujos lorentza 6105.bmp



dibujos lorentza 6106.bmp



dibujos lorentza 6107.bmp



dibujos lorentza 6110.bmp



dibujos lorentza 6111.bmp



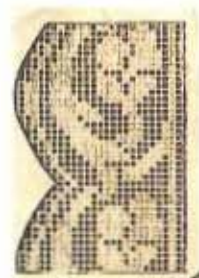
dibujos lorentza 6112.bmp



dibujos lorentza 6113.bmp



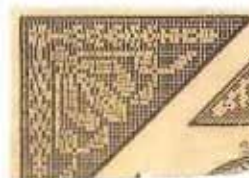
dibujos lorentza 6114.bmp



dibujos lorentza 6115.bmp



dibujos lorentza 6116.bmp



dibujos lorentza 6117.bmp



dibujos lorentza 6118.bmp



dibujos lorentza 6119.bmp



dibujos lorentza 6120.bmp



dibujos lorentza 6121.bmp



dibujos lorentza 6122.bmp



dibujos lorentza 6123.bmp



dibujos lorentza 6124.bmp



dibujos lorentza 6125.bmp



dibujos lorentza 6126.bmp



dibujos lorentza 6127.bmp



dibujos lorentza 6128.bmp



dibujos lorentza 6129.bmp



dibujos lorentza 6130.bmp



dibujos lorentza 6131.bmp



dibujos lorentza 6132.bmp



dibujos lorentza 6133.bmp



dibujos lorentza 6134.bmp



dibujos lorentza 6135.bmp



dibujos lorentza 6136.bmp



dibujos lorentza 6137.bmp



dibujos lorentza 6138.bmp



dibujos lorentza 6139.bmp



dibujos lorentza 6140.bmp



dibujos lorentza 6141.bmp



dibujos lorentza 6142.bmp



dibujos lorentza 6143.bmp



dibujos lorentza 6144.bmp



dibujos lorentza 6145.bmp



dibujos lorentza 6146.bmp



dibujos lorentza 6147.bmp



dibujos lorentza 6148.bmp



dibujos lorentza 6149.bmp



dibujos lorentza 6150.bmp

ENCAJES



cesteria 2168.bmp



cesteria 2169.bmp



cesteria 2170.bmp



cesteria 2171.bmp



cesteria 2183.bmp



cesteria 2184.bmp



cesteria 2188.bmp



cesteria 2290.bmp



cesteria 2297.bmp



cesteria 2298.bmp



cesteria 2299.bmp



cesteria 2300.bmp



cesteria 2301.bmp



cesteria 2302.bmp



cesteria 2303.bmp



cesteria 2304.bmp



cesteria 2305.bmp



cesteria 2306.bmp



cesteria 2307.bmp



cesteria 2308.bmp



cesteria 2309.bmp



cesteria 2310.bmp



cesteria 2311.bmp



cesteria 2312.bmp



cesteria 2313.bmp



cesteria 2314.bmp



cesteria 2315.bmp



cesteria 2316.bmp



cesteria 2317.bmp



cesteria 2318.bmp



cestaria 2319.bmp



cestaria 2357.bmp



cestaria 2358.bmp



cestaria 2359.bmp



cestaria 2360.bmp



cestaria 2361.bmp



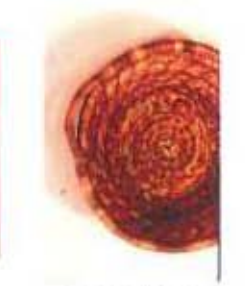
cestaria 2362.bmp



cestaria 2363.bmp



cestaria 2364.bmp



cestaria 2365.bmp



cestaria 2368.bmp



cestaria 2369.bmp



cestaria 2370.bmp



cestaria 2371.bmp



cestaria 2372.bmp



cestaria 2373.bmp



cestaria 2374.bmp



cestaria 2375.bmp



cestaria 2376.bmp



cestaria 2380.bmp



cestaria 2381.bmp



cestaria 2382.bmp



cestaria 2383.bmp



cestaria 2384.bmp



cestaria 2385.bmp



cestaria 2386.bmp



cestaria 2387.bmp



cestaria 2388.bmp



cestaria 2389.bmp



cestaria 2390.bmp



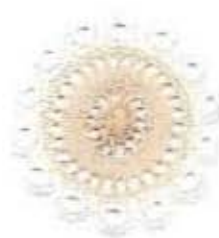
dibujo 5200.bmp



encaje 5088.bmp



encaje 5090.bmp



encaje 5091.bmp



encaje 5092.bmp



encaje 5093.bmp



encaje 5094.bmp



encaje 5095.bmp



encaje 5096.bmp



encaje 5097.bmp



encaje 5098.bmp



encaje 5099.bmp



encaje 5100.bmp



encaje 5101.bmp



encaje 5102.bmp



encaje 5103.bmp



encaje 5104.bmp



encaje 5105.bmp



encaje 5106.bmp



encaje 5107.bmp



encaje 5108.bmp



encaje 5109.bmp



encaje 5110.bmp



encaje 5111.bmp



encaje 5112.bmp



encaje 5113.bmp



encaje 5114.bmp



encaje 5115.bmp



encaje 5116.bmp



encaje 5117.bmp



encaje 5118.bmp



encaje 5119.bmp



encaje 5120.bmp



encaje 5121.bmp



encaje 5122.bmp



encaje 5123.bmp



encaje 5124.bmp



encaje 5125.bmp



encaje 5126.bmp



encaje 5127.bmp



encaje 5128.bmp



encaje 5129.bmp



encaje 5130.bmp



encaje 5131.bmp



encaje 5133.bmp



encaje 5135.bmp



encaje 5136.bmp



encaje 5137.bmp



encaje 5138.bmp



encaje 5139.bmp



encaje 5167.bmp



encaje 5168.bmp



encajes 5222.bmp



encajes 5223.bmp



encajes 5224.bmp



encajes 5225.bmp



randa 5146.bmp



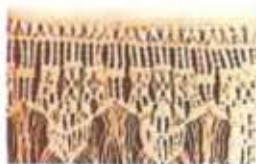
randa 5147.bmp



randa 5148.bmp



tejido 5085.bmp



encajes 4825.bmp



encajes 4836.bmp



encajes 4837.bmp



encajes 4838.bmp



encajes 4839.bmp



encajes 4840.bmp



encajes 4841.bmp



encajes 4994.bmp



encajes 4995.bmp



encajes 4998.bmp



encajes 4997.bmp



encajes 4999.bmp



encajes 4999.bmp



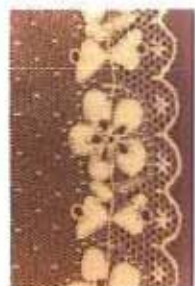
encajes 5000.bmp



encajes 5001.bmp



encajes 5002.bmp



encajes 5003.bmp



encajes 5004.bmp



encajes 5005.bmp



encajes 5006.bmp



encajes 5007.bmp



encajes 5008.bmp



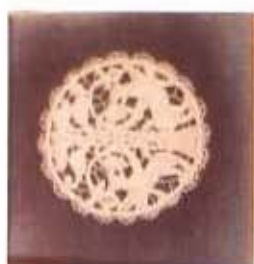
encajes 5009.bmp



encajes 5010.bmp



encajes 5011.bmp



encajes 5012.bmp



encajes 5013.bmp



encajes 5014.bmp



encajes 5015.bmp



encajes 5016.bmp



encajes 5443.bmp



encajes 5444.bmp



encajes 5445.bmp



encajes 5446.bmp



encajes 5447.bmp



encajes 5448.bmp



encajes 5449.bmp



encajes 5450.bmp



encajes 5451.bmp



encajes 5452.bmp



encajes 5453.bmp



encajes 5454.bmp



encajes 5455.bmp



encajes 5456.bmp



encajes 5457.bmp



encajes 5458.bmp



encajes 5459.bmp



encajes 5460.bmp



encajes 5461.bmp



encajes 5462.bmp



encajes 5463.bmp



encajes 5464.bmp



encajes 5465.bmp



encajes 5466.bmp



encajes 5467.bmp



encajes 5473.bmp



encajes 5480.bmp



encajes 5481.bmp



encajes 5483.bmp



encajes 5486.bmp



encajes 5487.bmp



encajes 5498.bmp



encajes 5499.bmp



encajes 5500.bmp



encajes 5501.bmp



encajes 5502.bmp



encajes 5503.bmp



encajes 5504.bmp



encajes 5505.bmp



encajes 5507.bmp



encajes 5509.bmp



encajes 5510.bmp



encajes 5511.bmp



encajes 5512.bmp



encajes 5513.bmp



encajes 5514.bmp



encajes 5515.bmp



encajes 5516.bmp



encajes 5517.bmp



encajes 5518.bmp



encajes 5519.bmp



encajes 5520.bmp



encajes 5521.bmp



encajes 5522.bmp



encajes 5523.bmp



encajes 5524.bmp



encajes 5525.bmp



encajes 5526.bmp



encajes 5527.bmp



encajes 5528.bmp



bordados 5508.bmp



bordados 5532.bmp



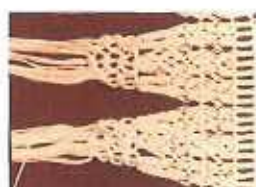
dibujo 4990.bmp



encajes 5484.bmp



encajes 4826.bmp



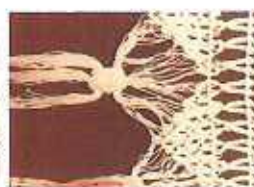
encajes 4827.bmp



encajes 4828.bmp



encajes 4829.bmp



encajes 4830.bmp



encajes 4831.bmp



encajes 4832.bmp



encajes 4833.bmp



encajes 4834.bmp



encajes 4835.bmp



encajes 5412.bmp



encajes 5413.bmp



encajes 5414.bmp



encajes 5415.bmp



encajes 5416.bmp



encajes 5417.bmp



encajes 5418.bmp



encajes 5419.bmp



encajes 5420.bmp



encajes 5421.bmp



encajes 5422.bmp



encajes 5438.bmp



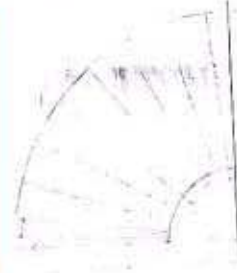
encajes 5439.bmp



encajes 5440.bmp



encajes 5441.bmp



encajes 5442.bmp



bordados 5405.bmp



encajes 5372.bmp



encajes 5373.bmp



encajes 5374.bmp



encajes 5375.bmp



encajes 5376.bmp



encajes 5377.bmp



encajes 5378.bmp



encajes 5379.bmp



encajes 5380.bmp



encajes 5381.bmp



encajes 5382.bmp



encajes 5383.bmp



encajes 5384.bmp



encajes 5385.bmp



encajes 5386.bmp



encajes 5387.bmp



encajes 5388.bmp



encajes 5389.bmp



encajes 5390.bmp



encajes 5391.bmp



encajes 5392.bmp



encajes 5393.bmp



encajes 5394.bmp



encajes 5395.bmp



encajes 5396.bmp



encajes 5397.bmp



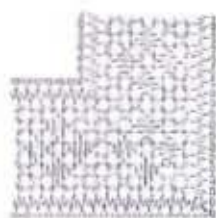
encajes 5398.bmp



encajes 5399.bmp



encajes 5401.bmp



encajes 5402.bmp



encajes 5403.bmp



encajes 5409.bmp



encajes 5410.bmp



encajes 5411.bmp



encajes 5423.bmp



encajes 5424.bmp



encajes 5425.bmp



encajes 5426.bmp



encajes 5427.bmp



encajes 5428.bmp



encajes 5429.bmp



encajes 5430.bmp



encajes 5431.bmp



encajes 5432.bmp



encajes 5433.bmp



encajes 5434.bmp



encajes 5435.bmp



encajes 5436.bmp



encajes 5437.bmp



encajes 5263.bmp



encajes 5264.bmp



encajes 5265.bmp



encajes 5267.bmp



encajes 5268.bmp



encajes 5269.bmp



encajes 5270.bmp



encajes 5271.bmp



encajes 5272.bmp



encajes 5273.bmp



encajes 5274.bmp



encajes 5275.bmp



encajes 5276.bmp



encajes 5277.bmp



encajes 5278.bmp



encajes 5279.bmp



encajes 5280.bmp



encajes 5281.bmp



encajes 5282.bmp



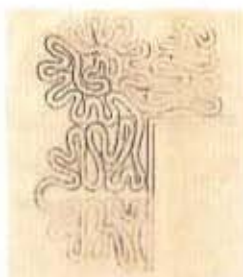
encajes 5283.bmp



encajes 5284.bmp



encajes 5285.bmp



encajes 5286.bmp



encajes 5287.bmp



encajes 5288.bmp



encajes 5289.bmp



encajes 5290.bmp



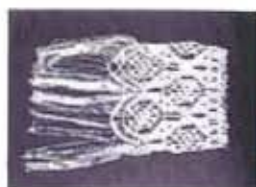
encajes 5291.bmp



encajes 5292.bmp



encajes 5293.bmp



encajes 4814.bmp



encajes 4815.bmp



encajes 4816.bmp



encajes 4817.bmp



encajes 4818.bmp



encajes 4819.bmp



encajes 4820.bmp



encajes 4821.bmp



encajes 4822.bmp



encajes 4823.bmp



encajes 4824.bmp



encajes 5024.bmp



encajes 5025.bmp



encajes 5026.bmp



encajes 5027.bmp



encajes 5029.bmp



encajes 5030.bmp



encajes 5042.bmp



encajes 5043.bmp



encajes 5044.bmp



encajes 5201.bmp



encajes 5202.bmp



encajes 5203.bmp



encajes 5204.bmp



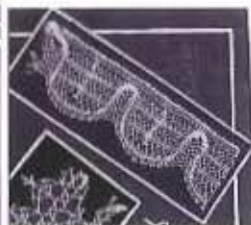
encajes 5205.bmp



encajes 5206.bmp



encajes 5207.bmp



encajes 5208.bmp



encajes 5209.bmp



encajes 5210.bmp



encaje escuela 9029.bmp



encaje escuela 9030.bmp



encaje escuela 9031.bmp



encaje escuela 9032.bmp



encaje escuela 9033.bmp



encaje escuela 9034.bmp



encaje escuela 9035.bmp



encaje escuela 9036.bmp



encaje escuela 9037.bmp



encaje escuela 9038.bmp



encaje escuela 9039.bmp



encaje escuela 9040.bmp



encaje escuela 9041.bmp



encaje escuela 9042.bmp



encaje escuela 9043.bmp



encaje escuela 9044.bmp



encaje escuela 9045.bmp



encaje escuela 9046.bmp



encaje escuela 9047.bmp



encaje escuela 9048.bmp



encaje escuela 9049.bmp



encaje escuela 9076.bmp



encaje escuela 9077.bmp



encaje escuela 9078.bmp



encaje escuela 9079.bmp



encaje escuela 9080.bmp



encaje escuela 9081.bmp



encaje escuela 9082.bmp



encaje escuela 9083.bmp



encaje escuela 9084.bmp



encaje escuela 9085.bmp



encaje escuela 9086.bmp



encaje escuela 9087.bmp



encaje escuela 9088.bmp



encaje escuela 9089.bmp



encaje escuela 9090.bmp



encaje escuela 9091.bmp



encaje escuela 9092.bmp



encaje escuela 9093.bmp



encaje escuela 9094.bmp



encaje escuela 9095.bmp



encaje escuela 9096.bmp



encaje escuela 9097.bmp



encaje escuela 9098.bmp



encaje escuela 9099.bmp



encaje escuela 9100.bmp



encaje escuela 9101.bmp



encaje escuela 9102.bmp



encaje escuela 9103.bmp



encaje escuela 9104.bmp



encaje escuela 9105.bmp



encaje escuela 9106.bmp



encaje escuela 9107.bmp



encaje escuela 9108.bmp



encaje escuela 9109.bmp



encaje escuela 9110.bmp



encaje escuela 9111.bmp



encaje escuela 9112.bmp



encaje escuela 9113.bmp



encaje escuela 9114.bmp



dibujo 4993.bmp



encajes 5046.bmp



encajes 5047.bmp



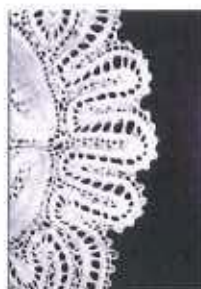
encajes 5048.bmp



encajes 5049.bmp



encajes 5050.bmp



encajes 5051.bmp



encajes 5052.bmp



encajes 5053.bmp



encajes 5054.bmp



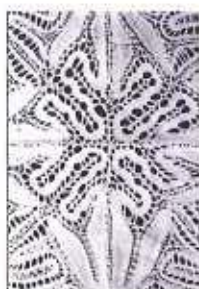
encajes 5055.bmp



encajes 5056.bmp



encajes 5057.bmp



encajes 5058.bmp



encajes 5059.bmp



encajes 5060.bmp



encajes 5061.bmp



encajes 5062.bmp



encajes 5063.bmp



encajes 5064.bmp



encajes 5065.bmp



encajes 5066.bmp



encajes 5067.bmp



encajes 5068.bmp



encajes 5069.bmp



encajes 5070.bmp



encajes 5071.bmp



encajes 5072.bmp



encajes portugal 5045.bmp



encajes 4812.bmp



encajes 3782.bmp



encajes 3783.bmp



encajes 3784.bmp



encajes 3785.bmp



encajes 3786.bmp



encajes 3787.bmp



encajes 3788.bmp



encajes 3789.bmp



encajes 3790.bmp



encajes 3791.bmp



encajes 3792.bmp



encajes 3793.bmp



encajes 3794.bmp



encajes 3795.bmp



encajes 3796.bmp



encajes 3797.bmp



encajes 3798.bmp



encajes 3799.bmp



encajes 3800.bmp



encajes 3801.bmp



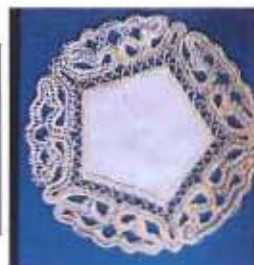
encajes 3802.bmp



encajes 3803.bmp



encajes 3804.bmp



encajes 3805.bmp



encajes 3806.bmp



encajes 3807.bmp



encajes 3808.bmp



encajes 3809.bmp



encajes 3810.bmp



encajes 4182.bmp



bordados 3405.bmp



encajes 3275.bmp



encajes 3274.bmp



encajes 3397.bmp



encajes 3398.bmp



encajes 3399.bmp



encajes 3400.bmp



encajes 3401.bmp



encajes 3402.bmp



encajes 3403.bmp



encajes 3404.bmp



encajes 3405.bmp



encajes 3407.bmp



encajes 3408.bmp



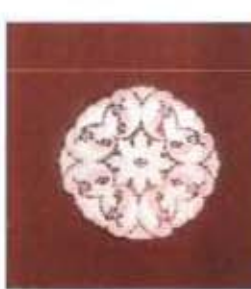
encajes 3409.bmp



encajes 3410.bmp



encajes 3411.bmp



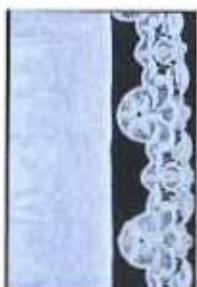
encajes 3412.bmp



encajes 3413.bmp



encajes 3414.bmp



encajes 3415.bmp



encajes 3416.bmp



encajes 3417.bmp



encajes 3418.bmp



encajes 3419.bmp



encajes 3756.bmp



encajes 3761.bmp



encajes 3779.bmp



encajes 3790.bmp



encajes 3781.bmp



aguja 4145.bmp



aguja 4146.bmp



aguja 4147.bmp



aguja 4148.bmp



aguja 4149.bmp



aguja 4150.bmp



aguja 4151.bmp



aguja 4152.bmp



aguja 4153.bmp



aguja 4154.bmp



aguja 4155.bmp



aguja 4156.bmp



aguja 4157.bmp



aguja 4158.bmp



aguja 4159.bmp



aguja 4160.bmp



aguja 4161.bmp



aguja 4162.bmp



aguja 4163.bmp



aguja 4164.bmp



aguja 4165.bmp



aguja 4166.bmp



aguja 4167.bmp



aguja 4168.bmp



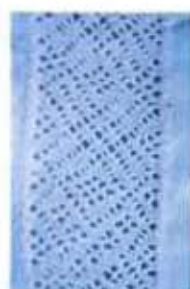
aguja 4169.bmp



aguja 4170.bmp



aguja 4171.bmp



aguja 4172.bmp



aguja 4173.bmp



aguja 4174.bmp

BORDADOS TRAMADOS



academia 7919.bmp



academia 7920.bmp



academia 7921.bmp



academia 7922.bmp



academia 7923.bmp



academia 7924.bmp



academia 7925.bmp



academia 7926.bmp



academia 7927.bmp



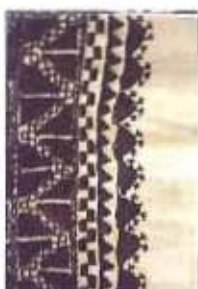
academia 7928.bmp



academia 7929.bmp



academia 7930.bmp



academia 7931.bmp



academia 7932.bmp



academia 7933.bmp



academia 7934.bmp



academia 7935.bmp



academia 7936.bmp



academia 7937.bmp



academia 7938.bmp



academia 7939.bmp



academia 7940.bmp



academia 7941.bmp



academia 7942.bmp



academia 7943.bmp



academia 7944.bmp



academia 7945.bmp



academia 7946.bmp



academia 7947.bmp



academia 7948.bmp



dechado 8156 bnp



dechado 8151 bnp



cuadrante 8117 bnp



cuadrante 8141 bnp



corpus 8162 bnp



corpus 8114 bnp



dechado 8157 bnp



dechado 8152 bnp



cuadrante 8176 bnp



cuadrante 8142 bnp



corpus 8163 bnp



corpus 8115 bnp



dechado 8158 bnp



dechado 8153 bnp



cuadrante 8179 bnp



cuadrante 8143 bnp



corpus 8177 bnp



corpus 8116 bnp



dechado 8266 bnp



dechado 8154 bnp



cuna 8269 bnp



cuadrante 8175 bnp



cuna nño 8100 bnp



corpus 8136 bnp



dechado 8267 bnp



dechado 8155 bnp



cuna 8260 bnp



cuadrante 8176 bnp



cuadrante 8140 bnp



corpus 8138 bnp





calzoncillo 4845 bmp



calzoncillo 4846 bmp



calzoncillo 4847 bmp



calzoncillo 4848 bmp



calzoncillo 4849 bmp



calzoncillo 4850 bmp



camison 5470 bmp



camison 4851 bmp



camison 4852 bmp



camison 4853 bmp



camison 4854 bmp



camison 4855 bmp



camison 4856 bmp



camison 4857 bmp



camison 4858 bmp



camison 4859 bmp



camison 4860 bmp



camison 4861 bmp



camison 4862 bmp



camison 4863 bmp



Camison bueno niño Ri 4961 bmp



camison bueno niño rosario 4959 bmp



camison bueno niño Rosario 4960 bmp



corpus 5479 bmp



dechado rosario 4460 bmp



dechado rosario 4461 bmp



dechado rosario 4462 bmp



dechado rosario 4463 bmp



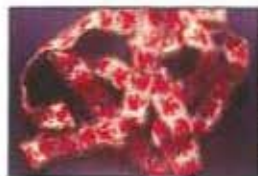
dechado rosario 4464 bmp



dechado rosario 4465 bmp



cintas 1019.bmp



cintas 1020.bmp



cintas 1021.bmp



cintas 1022.bmp



cintas 1023.bmp



cintas 1024.bmp



cintas 1025.bmp



cintas 998.bmp



cintas 999.bmp



enagua 738.bmp



enagua 739.bmp



enagua 740.bmp



enagua 741.bmp



enagua 742.bmp



enagua 743.bmp



enagua 744.bmp



enagua 745.bmp



enagua 746.bmp



enagua 747.bmp



enagua 748.bmp



enagua 749.bmp



enagua 750.bmp



enagua 751.bmp



enagua 752.bmp



enagua 753.bmp



enagua 754.bmp



enagua 755.bmp



enagua 756.bmp



enagua 757.bmp



gorrera 661.bmp



capiño 737.bmp



capiño 758.bmp



capiño 759.bmp



capiño 760.bmp



capiño 761.bmp



capiño 762.bmp



capiño 763.bmp



capiño 764.bmp



capiño 765.bmp



capiño 766.bmp



capiño 767.bmp



cintas 1000.bmp



cintas 1001.bmp



cintas 1002.bmp



cintas 1003.bmp



cintas 1004.bmp



cintas 1005.bmp



cintas 1006.bmp



cintas 1007.bmp



cintas 1008.bmp



cintas 1009.bmp



cintas 1010.bmp



cintas 1011.bmp



cintas 1012.bmp



cintas 1013.bmp



cintas 1014.bmp



cintas 1015.bmp



cintas 1016.bmp



cintas 1017.bmp



cintas 1018.bmp



bordado 3858.bmp



bordado 3859.bmp



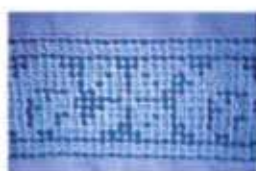
bordado 3860.bmp



bordado 3861.bmp



bordado 3862.bmp



bordado 3863.bmp



bordado 3864.bmp



bordado 3865.bmp



bordado 3866.bmp



bordado 3867.bmp



bordado 3868.bmp



bordado 3869.bmp



bordado 3870.bmp



bordado 3871.bmp



bordado 3872.bmp



bordado 3873.bmp



bordado 3874.bmp



bordado 3875.bmp



bordado 3876.bmp



bordado 4058.bmp



bordado 4059.bmp



bordado 4060.bmp



bordado 4061.bmp



bordado 4062.bmp



bordado 4063.bmp



bordado 4064.bmp



bordado 4065.bmp



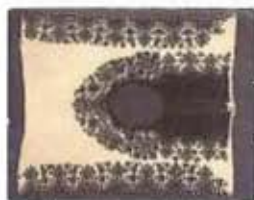
bordado 4066.bmp



bordado 4067.bmp



bordado 4068.bmp



bordados 8110 bmp



bordados 8117 bmp



bordados 8118 bmp



bordados 8164 bmp



bordados moruno 8165 bmp



bordados moruno 8166 bmp



bordados moruno 8167 bmp



casula 7368 bmp



desfilado canario 7328 bmp



desfilado canario 7329 bmp



desfilado canario 7330 bmp



desfilado canario 7331 bmp



desfilado canario 7332 bmp



desfilado canario 7333 bmp



desfilado canario 7334 bmp



desfilado canario 7335 bmp



desfilado canario 7338 bmp



desfilado canario 7337 bmp



desfilado canario 7338 bmp



desfilado canario 7481 bmp



desfilado canario 7482 bmp



diseno bordados 7245 bmp



escuela caravaca 7208 bmp



escuela caravaca 7268 bmp



escuela caravaca 7270 bmp



escuela madrid 7299 bmp



escuela madrid 7300 bmp



escuela madrid 7301 bmp



escuela madrid 7302 bmp



escuela madrid 7303 bmp



bordado 8479.bmp



bordado 8480.bmp



bordado 8481.bmp



bordado 8482.bmp



bordado 8485.bmp



bordado 8486.bmp



bordado 8487.bmp



bordado 8488.bmp



bordado 8489.bmp



bordado 8490.bmp



bordado 8491.bmp



bordado 8492.bmp



bordado 8601.bmp



bordado 8602.bmp



bordado 8608.bmp



bordado 8609.bmp



bordado 8656.bmp



bordado 8849.bmp



bordado 8850.bmp



bordado 8851.bmp



bordado 8852.bmp



bordado 8853.bmp



bordado 8854.bmp



bordado 8855.bmp



bordado 8856.bmp



bordado santa teresa 8817.bmp



cale 8531.bmp



cale 8535.bmp



cale 9000.bmp



calzas 8438.bmp



corpus 8393.bmp



corpus 8394.bmp



corpus 8395.bmp



corpus 8406.bmp



corpus 8407.bmp



corpus 8408.bmp



corpus 8409.bmp



corpus 8410.bmp



corpus 8411.bmp



corpus 8412.bmp



corpus 8413.bmp



corpus 8414.bmp



corpus 8416.bmp



corpus 8417.bmp



corpus 8418.bmp



corpus 8419.bmp



corpus 8515.bmp



corpus 8516.bmp



corpus 8517.bmp



corpus 8518.bmp



corpus 8519.bmp



corpus 8520.bmp



corpus 8521.bmp



corpus 8522.bmp



corpus 8523.bmp



corpus 8524.bmp



corpus 8525.bmp



corpus 8526.bmp



corpus 8527.bmp



corpus 8528.bmp



corpus 566.bmp



corpus 568.bmp



corpus 569.bmp



corpus 570.bmp



corpus 596.bmp



corpus 597.bmp



corpus 598.bmp



corpus 599.bmp



corpus 600.bmp



corpus 601.bmp



corpus 602.bmp



corpus 603.bmp



corpus 604.bmp



corpus 605.bmp



corpus 606.bmp



corpus 607.bmp



corpus 612.bmp



corpus 613.bmp



corpus 614.bmp



corpus 615.bmp



corpus 616.bmp



corpus 620.bmp



corpus 621.bmp



corpus 622.bmp



corpus 623.bmp



corpus 624.bmp



corpus 625.bmp



corpus 626.bmp



corpus 627.bmp



corpus 628.bmp



bordado rosario 4500.bmp



bordado rosario 4458.bmp



bordado rosario 4449.bmp



bordado rosario 4588.bmp



bordado rosario 4589.bmp



bordado rosario 4591.bmp



bordados rosario 4581.bmp



bordados rosario 4582.bmp



bordados rosario 4583.bmp



bordados rosario 4584.bmp



bordados rosario 4585.bmp



bordados rosario 4586.bmp



academia 7942.bmp



academia 7950.bmp



academia 7951.bmp



academia 7952.bmp



academia 7953.bmp



academia 7954.bmp



academia 7955.bmp



academia 7958.bmp



academia 7957.bmp



academia 7958.bmp



academia 7959.bmp



academia 7960.bmp



academia 7961.bmp



academia 7962.bmp



academia 7963.bmp



academia 7964.bmp



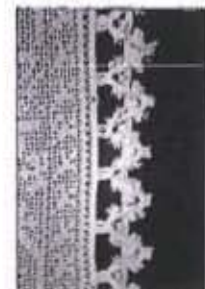
academia 7965.bmp



academia 7966.bmp



academia 7967.bmp



academia 7968.bmp



academia 7969.bmp



academia 7970.bmp



academia 7971.bmp



academia 7972.bmp



academia 7973.bmp



academia 7974.bmp



academia 7975.bmp



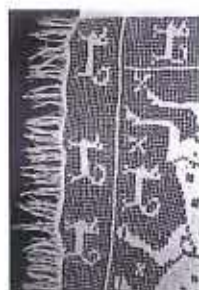
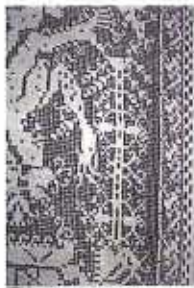
academia 7976.bmp



academia 7977.bmp



academia 7978.bmp





academia 7889.bmp



academia 7890.bmp



academia 7891.bmp



academia 7892.bmp



academia 7893.bmp



academia 7894.bmp



academia 7895.bmp



academia 7896.bmp



academia 7897.bmp



academia 7898.bmp



academia 7899.bmp



academia 7900.bmp



academia 7901.bmp



academia 7902.bmp



academia 7903.bmp



academia 7904.bmp



academia 7905.bmp



academia 7906.bmp



academia 7907.bmp



academia 7908.bmp



academia 7909.bmp



academia 7910.bmp



academia 7911.bmp



academia 7912.bmp



academia 7913.bmp



academia 7914.bmp



academia 7915.bmp



academia 7916.bmp



academia 7917.bmp



academia 7918.bmp



academia 8009.bmp



academia 8010.bmp



academia 8011.bmp



academia 8012.bmp



academia 8013.bmp



academia 8014.bmp



academia 8015.bmp



academia 8016.bmp



academia 8017.bmp



academia 8018.bmp



academia 8019.bmp



academia 8020.bmp



academia 8021.bmp



academia 8022.bmp



academia 8023.bmp



academia 8024.bmp



academia 8025.bmp



academia 8026.bmp



academia 8027.bmp



academia 8028.bmp



academia 8029.bmp



academia 8030.bmp



academia 8031.bmp



academia 8032.bmp

BORDADOS DIBUJADOS



academia 7715.bmp



academia 7716.bmp



academia 7717.bmp



academia 7718.bmp



academia 7719.bmp



academia 7720.bmp



academia 7721.bmp



academia 7722.bmp



academia 7723.bmp



academia 7724.bmp



academia 7725.bmp



academia 7726.bmp



academia 7727.bmp



academia 7728.bmp



academia 7729.bmp



academia 7730.bmp



academia 7731.bmp



academia 7732.bmp



academia 7733.bmp



academia 7734.bmp



academia 7735.bmp



academia 7736.bmp



academia 7737.bmp



academia 7738.bmp



academia 7739.bmp



academia 7740.bmp



academia 7741.bmp



academia 7742.bmp



academia 7743.bmp



academia 7744.bmp



academia 7685.bmp



academia 7686.bmp



academia 7687.bmp



academia 7688.bmp



academia 7689.bmp



academia 7690.bmp



academia 7691.bmp



academia 7692.bmp



academia 7693.bmp



academia 7694.bmp



academia 7695.bmp



academia 7696.bmp



academia 7697.bmp



academia 7698.bmp



academia 7699.bmp



academia 7700.bmp



academia 7701.bmp



academia 7702.bmp



academia 7703.bmp



academia 7704.bmp



academia 7705.bmp



academia 7706.bmp



academia 7707.bmp



academia 7708.bmp



academia 7709.bmp



academia 7710.bmp



academia 7711.bmp



academia 7712.bmp



academia 7713.bmp



academia 7714.bmp



academia 7745.bmp



academia 7746.bmp



academia 7747.bmp



academia 7748.bmp



academia 7749.bmp



academia 7750.bmp



academia 7751.bmp



academia 7752.bmp



academia 7753.bmp



academia 7754.bmp



academia 7755.bmp



academia 7756.bmp



academia 7757.bmp



academia 7758.bmp



academia 7759.bmp



academia 7760.bmp



academia 7761.bmp



academia 7762.bmp



academia 7763.bmp



academia 7764.bmp



academia 7765.bmp



academia 7766.bmp



academia 7767.bmp



academia 7768.bmp



academia 7649.bmp



academia 7650.bmp



academia 7651.bmp



academia 7652.bmp



academia 7659.bmp



academia 7660.bmp



academia 7661.bmp



academia 7662.bmp



academia 7663.bmp



academia 7664.bmp



academia 7665.bmp



academia 7666.bmp



academia 7667.bmp



academia 7668.bmp



academia 7669.bmp



academia 7670.bmp



academia 7671.bmp



academia 7672.bmp



academia 7673.bmp



academia 7674.bmp



academia 7675.bmp



academia 7676.bmp



academia 7677.bmp



academia 7678.bmp



academia 7679.bmp



academia 7680.bmp



academia 7681.bmp



academia 7682.bmp



academia 7683.bmp



academia 7684.bmp



San Placido 4734.bmp



San Placido 4735.bmp



San Placido 4736.bmp



San Placido 4737.bmp



San Placido 4738.bmp



San Placido 4739.bmp



San Placido 4740.bmp



San Placido 4741.bmp



San Placido 4742.bmp



San Placido 4743.bmp



San Placido 4744.bmp



San Placido 4745.bmp



San Placido 4746.bmp



San Placido 4747.bmp



San Placido 4748.bmp



San Placido 4749.bmp



San Placido 4750.bmp



San Placido 4751.bmp



San Placido 4752.bmp



San Placido 4753.bmp



San Placido 4754.bmp



San Placido 4755.bmp



San Placido 4756.bmp



San Placido 4757.bmp



San Placido 4758.bmp



San Placido 4759.bmp



San Placido 4760.bmp



San Placido 4761.bmp



San Placido 4762.bmp



San Placido 4763.bmp



San Placido 4764.bmp



San Placido 4765.bmp



San Placido 4766.bmp



San Placido 4767.bmp



San Placido 4768.bmp



San Placido 4769.bmp



San Placido 4770.bmp



San Placido 4771.bmp



San Placido 4772.bmp



San Placido 4773.bmp



San Placido 4774.bmp



San Placido 4775.bmp



San Placido 4776.bmp



San Placido 4777.bmp



San Placido 4778.bmp



San Placido 4779.bmp



San Placido 4780.bmp



San Placido 4781.bmp



San Placido 4782.bmp



San Placido 4783.bmp



San Placido 4784.bmp



San Placido 4785.bmp



San Placido 4786.bmp



San Placido 4787.bmp



San Placido 4788.bmp



San Placido 4789.bmp



San Placido 4790.bmp



San Placido 4791.bmp



San Placido 4792.bmp



San Placido 4793.bmp



San Placido 4707.bmp



San Placido 4708.bmp



San Placido 4709.bmp



San Placido 4710.bmp



San Placido 4711.bmp



San Placido 4712.bmp



San Placido 4713.bmp



San Placido 4714.bmp



San Placido 4715.bmp



San Placido 4716.bmp



San Placido 4717.bmp



San Placido 4718.bmp



San Placido 4719.bmp



San Placido 4720.bmp



San Placido 4721.bmp



San Placido 4722.bmp



San Placido 4723.bmp



San Placido 4724.bmp



San Placido 4725.bmp



San Placido 4726.bmp



San Placido 4727.bmp



San Placido 4728.bmp



San Placido 4729.bmp



San Placido 4730.bmp



San Placido 4731.bmp



San Placido 4732.bmp



San Placido 4733.bmp



San Placido 4794.bmp



San Placido 4795.bmp



San Placido 4796.bmp



San Placido 4797.bmp



San Placido 47978.bmp



San Placido 4798.bmp



San Placido 4800.bmp



San Placido 4801.bmp



San Placido 4802.bmp



San Placido 4803.bmp



San Placido 4804.bmp



San Placido 4805.bmp



San Placido 4806.bmp



San Placido 4807.bmp



San Placido 4808.bmp



San Placido 4809.bmp



San Placido 4810.bmp



San Placido 4811.bmp



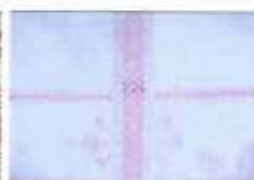
alforjes 3819.bmp



alforjes 3820.bmp



almohada 3750.bmp



almohada 3763.bmp



bolso 3833.bmp



bolso 3834.bmp



bolso 3835.bmp



bolso 3838.bmp



cama 3823.bmp



cama 3824.bmp



cama 3825.bmp



camisón 3755.bmp



camisón 3773.bmp



chamareta 3832.bmp



colcha 3749.bmp



colcha 3772.bmp



curso deshilados 3766.bmp



curso deshilados 3767.bmp



curso deshilados 3770.bmp



curso deshilados 3771.bmp



gorguera 3768.bmp



hamayesa 3769.bmp



legaterana 3747.bmp



legaterana 3748.bmp



legaterano 3754.bmp



mandileta 3821.bmp



mandileta 3830.bmp



maria 3838.bmp



marta 3822.bmp



marta 3826.bmp



pañuelo blanco 928.bmp



pañuelo de la cabeza 1026.bmp



pañuelo de la cabeza 1027.bmp



pañuelo de la cabeza 1028.bmp



pañuelo de oro 929.bmp



pañuelo de oro 930.bmp



pañuelo de oro 931.bmp



pañuelo de oro 932.bmp



pañuelo de oro 933.bmp



pañuelo de oro 934.bmp



pañuelo de oro 935.bmp



sayuelo 882.bmp



sayuelo 883.bmp



sayuelo 884.bmp



sayuelo 885.bmp



sayuelo 886.bmp



sayuelo 887.bmp



sayuelo 888.bmp



sayuelo 889.bmp



sayuelo 890.bmp



sayuelo 891.bmp



sayuelo 892.bmp



sayuelo 893.bmp



sayuelo 894.bmp



sayuelo 895.bmp



sayuelo 896.bmp



sayuelo 897.bmp



sayuelo 898.bmp



sayuelo 899.bmp



sayuelo 900.bmp



medias 691.bmp



medias 692.bmp



medias 693.bmp



medias 694.bmp



medias 695.bmp



medias 696.bmp



medias 697.bmp



medias 698.bmp



medias 699.bmp



medias 700.bmp



medias 701.bmp



medias 702.bmp



medias 703.bmp



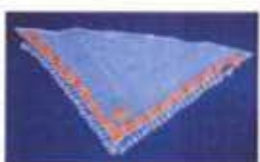
medias 704.bmp



medias 705.bmp



medias 706.bmp



pañuelo blanco 914.bmp



pañuelo blanco 915.bmp



pañuelo blanco 916.bmp



pañuelo blanco 917.bmp



pañuelo blanco 918.bmp



pañuelo blanco 919.bmp



pañuelo blanco 920.bmp



pañuelo blanco 921.bmp



pañuelo blanco 922.bmp



pañuelo blanco 923.bmp



pañuelo blanco 924.bmp



pañuelo blanco 925.bmp



pañuelo blanco 926.bmp



pañuelo blanco 927.bmp



medias 660.bmp



medias 662.bmp



medias 663.bmp



medias 664.bmp



medias 665.bmp



medias 666.bmp



medias 667.bmp



medias 668.bmp



medias 669.bmp



medias 670.bmp



medias 671.bmp



medias 672.bmp



medias 673.bmp



medias 674.bmp



medias 675.bmp



medias 676.bmp



medias 677.bmp



medias 678.bmp



medias 679.bmp



medias 680.bmp



medias 681.bmp



medias 682.bmp



medias 683.bmp



medias 684.bmp



medias 685.bmp



medias 686.bmp



medias 687.bmp



medias 688.bmp



medias 689.bmp



medias 690.bmp



academia 7799.bmp



academia 7800.bmp



academia 7801.bmp



academia 7802.bmp



academia 7803.bmp



academia 7804.bmp



academia 7805.bmp



academia 7806.bmp



academia 7807.bmp



academia 7808.bmp



academia 7809.bmp



academia 7810.bmp



academia 7811.bmp



academia 7812.bmp



academia 7813.bmp



academia 7814.bmp



academia 7815.bmp



academia 7816.bmp



academia 7817.bmp



academia 7818.bmp



academia 7819.bmp



academia 7820.bmp



academia 7821.bmp



academia 7822.bmp



academia 7823.bmp



academia 7824.bmp



academia 7825.bmp



academia 7826.bmp



academia 7827.bmp



academia 7828.bmp



academia 7769.bmp



academia 7770.bmp



academia 7771.bmp



academia 7772.bmp



academia 7773.bmp



academia 7774.bmp



academia 7775.bmp



academia 7776.bmp



academia 7777.bmp



academia 7778.bmp



academia 7779.bmp



academia 7780.bmp



academia 7781.bmp



academia 7782.bmp



academia 7783.bmp



academia 7784.bmp



academia 7785.bmp



academia 7786.bmp



academia 7787.bmp



academia 7788.bmp



academia 7789.bmp



academia 7790.bmp



academia 7791.bmp



academia 7792.bmp



academia 7793.bmp



academia 7794.bmp



academia 7795.bmp



academia 7796.bmp



academia 7797.bmp



academia 7798.bmp



bordados 2970.bmp



bordados 2971.bmp



bordados 2972.bmp



bordados 2973.bmp



bordados 2974.bmp



bordados 2975.bmp



bordados 2976.bmp



bordados 2977.bmp



bordados 2978.bmp



bordados 2979.bmp



bordados 2980.bmp



bordados 2981.bmp



bordados 2982.bmp



bordados 2983.bmp



bordados 2984.bmp



bordados 2985.bmp



bordados 2986.bmp



bordados 2987.bmp



bordados 2988.bmp



bordados 2989.bmp



bordados 2990.bmp



bordados 2991.bmp



bordados 2992.bmp



bordados 2993.bmp



bordados 2994.bmp



bordados 2995.bmp



bordados 2996.bmp



bordados 2997.bmp



bordados 2998.bmp



bordados 2999.bmp



lagarteranos 8145.bmp



lagarteranos 8147.bmp



lorenza 7425.bmp



maestro guillermo 8111.bmp



mandi 7110.bmp



mandi 7111.bmp



mandi 7151.bmp



mandi 7152.bmp



mandi 7153.bmp



mandi 7154.bmp



mandi 7155.bmp



mandi 7156.bmp



mandi 7205.bmp



mandi 7206.bmp



mandi 7207.bmp



mandi 7208.bmp



mandiela 7179.bmp



marcial 7259.bmp



marcial 7271.bmp



marcial 7278.bmp



marcial 7289.bmp



marcial 7290.bmp



materia 8004.bmp



media 8136.bmp



media 8137.bmp



media 8138.bmp



medias 7116.bmp



medias 7131.bmp



medias 7132.bmp



medias 7133.bmp

LAGARTERA



lagarterana 6877.bmp



lagarterana 6904.bmp



lagarterana 6906.bmp



lagarterana 6910.bmp



lagarterana 6920.bmp



lagarterana 6921.bmp



lagarterana 6973.bmp



lagarterana 6986.bmp



lagarterana 7003.bmp



lagarterana 7017.bmp



lagarterana 7035.bmp



lagarterana 7040.bmp



lagarterana 7041.bmp



lagarterana 7042.bmp



lagarterana 7043.bmp



lagarterana 7044.bmp



lagarterana 7060.bmp



lagarterana 7061.bmp



lagarterana 7062.bmp



lagarterana 7063.bmp



lagarterana 7064.bmp



lagarterana 7065.bmp



lagarterana 7070.bmp



lagarteranas 6467.bmp



lagarteranas 6412.bmp



lagarteranas 6413.bmp



lagarteranas 6414.bmp



lagarteranas 6671.bmp



lagarteranas 6872.bmp



lagarteranas 6673.bmp



niña 6964.bmp



niña 6974.bmp



niña 6975.bmp



niña 6976.bmp



niña 6977.bmp



niña 6978.bmp



niña 6984.bmp



niña 6985.bmp



niña 7006.bmp



niña 7009.bmp



niña antonia 6725.bmp



niña antonia 6726.bmp



niña antonia 6727.bmp



niña antonia 6728.bmp



niña antonia 6729.bmp



niña antonia 6730.bmp



niña antonia 6731.bmp



niña antonia 6804.bmp



niña antonia 6970.bmp



niño 6971.bmp



niño 6979.bmp



niño 6981.bmp



niños 6470.bmp



niños 6471.bmp



niños 6472.bmp



niños 6481.bmp



niños 6482.bmp



niños 6484.bmp



niños 6485.bmp



niños 6486.bmp



jubón 7211.bmp



jubón 7212.bmp



jubón 7213.bmp



jubón 7214.bmp



jubón 7215.bmp



lagarterana 6037.bmp



lagarterana 7102.bmp



lagarterana 7103.bmp



lagarterana 7121.bmp



lagarterana 7122.bmp



lagarterana 7123.bmp



lagarterana 7234.bmp



lagarterana 7240.bmp



lagarterana 7241.bmp



lagarterana 7242.bmp



lagarterana 7428.bmp



lagarterana 7431.bmp



lagarterana 7433.bmp



lagarterana 7434.bmp



lagarterana 7435.bmp



lagarterana 7436.bmp



lagarterana 7437.bmp



lagarterana 7440.bmp



lagarterana 7442.bmp



lagarterana 7446.bmp



lagarterana 7454.bmp



lagarterana 7455.bmp



lagarterana 7456.bmp



lagarterana 7457.bmp



lagarterana 7460.bmp



lagarteranos 6911.bmp



lagarteranos 7032.bmp



lagarterano 6759.bmp



lagarterano 6805.bmp



lagarterano 6855.bmp



lagarterano 6874.bmp



lagarterano 6878.bmp



lagarterano 6879.bmp



lagarterano 6907.bmp



lagarterano 6908.bmp



lagarterano 6969.bmp



lagarterano 6963.bmp



lagarteranos 6433.bmp



lagarteranos 6480.bmp



lagarteranos 6483.bmp



lagarteranos 6987.bmp



lagarteranos 6988.bmp



lagarteranos 6990.bmp



lagarteranos 7071.bmp



lga 6502.bmp



lga 6493.bmp



lga 6497.bmp



lga 6498.bmp



la fuente 7072.bmp



madre y niño 6965.bmp



mandil 6503.bmp



mandil 6504.bmp



mandil 6508.bmp



mandil 6914.bmp



mandil 6915.bmp



mantelina 6532.bmp



mantelina 6560.bmp



mantelina 6561.bmp



mantelina 6582.bmp



mantelina 6582.bmp



mantelina 6574.bmp



mantelina de peso 6559.bmp



medias 6495.bmp



medias 6494.bmp



medias 6625.bmp



mesa corpus antonia 2004 6273.bmp



mesa corpus antonia 2004 6274.bmp



mesa corpus antonia 2004 6275.bmp



mesa corpus antonia 2004 6276.bmp



mesa corpus antonia 2004 6313.bmp



mesa corpus antonia 2004 6314.bmp



mesa corpus antonia 2004 6315.bmp



mesa corpus antonia 2004 6316.bmp



mesa corpus antonia 2004 6317.bmp



mesa corpus antonia 2004 6318.bmp



mesa corpus antonia 2004 6319.bmp



mesa corpus antonia 6216.bmp



mesa corpus antonia 6217.bmp



mesa corpus antonia 6218.bmp



mesa corpus antonia 6219.bmp



mesa corpus lorena 2004 6257.bmp



mesa corpus lorena 2004 6258.bmp



procesión corpus 2004 6298.bmp



procesión corpus 2004 6298.bmp



procesión corpus 2004 6300.bmp



lagarterana 6770 bmp



lagarterana 6771 bmp



lagarterana 6786 bmp



lagarterana 6788 bmp



lagarterana 6789 bmp



lagarterana 6793 bmp



lagarterana 6794 bmp



lagarterana 6796 bmp



lagarterana 6797 bmp



lagarterana 6798 bmp



lagarterana 6799 bmp



lagarterana 6800 bmp



lagarterana 6807 bmp



lagarterana 6846 bmp



lagarterana 6847 bmp



lagarterana 6848 bmp



lagarterana 6849 bmp



lagarterana 6850 bmp



lagarterana 6853 bmp



lagarterana 6854 bmp



lagarterana 6856 bmp



lagarterana 6857 bmp



lagarterana 6858 bmp



lagarterana 6859 bmp



lagarterana 6860 bmp



lagarterana 6861 bmp



lagarterana 6867 bmp



lagarterana 6868 bmp



lagarterana 6875 bmp



lagarterana 6876 bmp



la cruz 6617.bmp



la cruz 6618.bmp



la cruz 6619.bmp



la cruz 6620.bmp



la cruz 6621.bmp



la cruz 6622.bmp



la cruz 6623.bmp



la cruz 6999.bmp



la cruz 7007.bmp



la fuente 6900.bmp



la iglesia desde la comedera
6902.bmp



la torre 7008.bmp



lagarterana 6887.bmp



lagarterana 6888.bmp



lagarterana 6889.bmp



lagarterana 6890.bmp



lagarterana 6891.bmp



lagarterana 6892.bmp



lagarterana 6894.bmp



lagarterana 6895.bmp



lagarterana 6410.bmp



lagarterana 6411.bmp



lagarterana 6478.bmp



lagarterana 6666.bmp



lagarterana 6669.bmp



lagarterana 6670.bmp



lagarterana 6758.bmp



lagarterana 6767.bmp



lagarterana 6768.bmp



lagarterana 6769.bmp



cafe 410.bmp



corral 408.bmp



ermita 414.bmp



fachada 411.bmp



fuelle 406.bmp



fuelle 407.bmp



lagarterana 366.bmp



lagartera 347.bmp



lagartera 349.bmp



lagartera 350.bmp



lagartera 348.bmp



lagarterana 334.bmp



lagarterana 335.bmp



lagarterana 336.bmp



lagarterana 337.bmp



lagarterana 338.bmp



lagarterana 339.bmp



lagarterana 340.bmp



lagarterana 341.bmp



lagarterana 342.bmp



lagarterana 343.bmp



lagarterana 344.bmp



lagarterana 345.bmp



lagarterana 346.bmp



lagarterana 351.bmp



lagarterana 352.bmp



lagarterana 353.bmp



lagarterana 354.bmp



lagarterana 355.bmp



lagarterana 356.bmp



marcial 8210.bmp



marcial 8211.bmp



marcial 8212.bmp



marcial 8213.bmp



marcial 8214.bmp



marcial 8215.bmp



marcial 8216.bmp



marcial 8217.bmp



marcial 8218.bmp



marcial 8219.bmp



marcial 8220.bmp



marcial 8221.bmp



marcial 8222.bmp



marcial 8223.bmp



marcial 8224.bmp



marcial 8225.bmp



marcial 8226.bmp



marcial 8227.bmp



marcial 8228.bmp



marcial 8229.bmp



marcial 8230.bmp



marcial 8231.bmp



marcial 8232.bmp



marcial 8233.bmp



marcial 8234.bmp



marcial 8235.bmp



marcial 8236.bmp



marcial 8237.bmp



marcial 8238.bmp



marcial 8239.bmp



marcial 8240.bmp



marcial 8241.bmp



marcial 8242.bmp



marcial 8243.bmp



marcial 8244.bmp



marcial 8245.bmp



marcial 8246.bmp



marcial 8247.bmp



marcial 8248.bmp



marcial 8249.bmp



marcial 8250.bmp



marcial 8251.bmp



marcial 8252.bmp



marcial 8253.bmp



marcial 8254.bmp



marcial 8255.bmp



marcial 8256.bmp



marcial 8257.bmp



marcial 8258.bmp



marcial 8259.bmp



marcial 8260.bmp



marcial 8261.bmp



marcial 8262.bmp



marcial 8263.bmp



marcial 8264.bmp



marcial 8265.bmp



marcial 8266.bmp



marcial 8267.bmp



roca 8163.bmp



scrota 8035.bmp